UNA VENTANA INDISCRETA
LA HISTORIA DESDE EL CINE

Gloria Camarero,
Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (eds.)



EDICIONES JC

UNA VENTANA INDISCRETA
LA HISTORIA DESDE EL CINE

GLORIA CAMARERO,
BEATRIZ DE LAS HERAS Y VANESSA DE CRUZ (EDS.)





UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

INSTITUTO DE CULTURA Y TECNOLOGÍA

CÁTEDRA DE ESTUDIOS PORTUGUESES « LUÍS DE CAMOES»

2008

DIRECCIÓN Y EDICIÓN:

Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz

EDICIÓN LITERARIA Y COORDINACIÓN:

Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz

EDITA:

Ediciones JC. Rodríguez San Pedro, 2 (of. 403) 28015 Madrid. Teléfono 91 446 96 92

Instituto de Cultura y Tecnología

Cátedra de Estudios Portugueses "Luís de Camoes"

Universidad Carlos III de Madrid

ISBN: 978-84-95121-47-9

DEPÓSITO LEGAL: V-2021-2008

IMPRIME: Arts Gráfiques MBN. leí 96 170 07 08

Fotografía de cubierta: Fotograma de la película *Las amistades peligrosas* (Stephen Frears, 1988. Lorimar Film Entertainment Picture / NFH Limited)

PRESENTACIÓN

El volumen que el lector tiene en sus manos es una compilación de doce artículos y un prólogo que reúne, por primera vez, las reflexiones que prestigiosos especialistas de distintas generaciones, escuelas y nacionalidades realizan acerca del tema de la historia a través del cine desde la disparidad de sus planteamientos. Cuestionan conceptos, confirman otros y llegan a articular un estado de la cuestión de estos estudios. Ahí radica su importancia. Además, permite dar continuidad a un primer contacto establecido en el I Congreso Internacional de Historia y Cine, celebrado durante el mes de septiembre de 2007 en la Universidad Carlos III de Madrid.

Lo relativo a los mundos de la reconstrucción fílmica de la historia, el «cine de la memoria», «cómo el cine cambia la historia» o referencias concretas a los ejemplos proporcionados por la ficción, el documental o la biografía, son algunos de los aspectos tratados, revisados y actualizados en *Una ventana indiscreta: la Historia desde el Cine*. Es una *ventana indiscreta* por donde el cine se adentra para mirar la historia y en la metáfora están todas las connotaciones que dicho marco implica. Se analizan y valoran desde las aportaciones de Robert A. Rosenstone, Pierre Sorlin, Jorge Nóvoa, Ángel Luis Hueso, Santiago de Pablo, José María Caparros, Alberto Prieto, Julio Montero, María Antonia Paz, José Luis Sánchez Noriega, José Carlos Suárez, Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz. A todos y a todas muchas gracias por su generosidad.

También queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento al Instituto de Cultura y Tecnología y a la Cátedra de Estudios Portugueses «Luís de Camoes» de la Universidad Carlos III de Madrid, así como a Ediciones J.C., responsables de la edición.

GLORIA CAMARERO

BEATRIZ DE LAS HERAS

Y VANESSA DE CRUZ

Abril de 2008

PRÓLOGO

INVENTANDO LA VERDAD HISTÓRICA EN LA GRAN PANTALLA

ROBERT A. ROSENSTONE

California Institute of Technology

Cuando los historiadores nos enfrentamos al problema de la relación entre el cine histórico y la historia escrita, habitualmente lo hacemos desde una perspectiva obsoleta, ya que la miramos de reojo o fuera de su marco de análisis adecuado, sobre todo si el objeto de estudio es el drama histórico y si los historiadores no hemos sido capaces de afrontar este problema, nadie más puede hacerlo. Las nociones que constituyen la historia desde el mundo de la cultura —y aquí incluyo a los críticos cinematográficos, periodistas, políticos, intelectuales, contertulios o presentadores televisivos, estudiantes de cine, profesores de instituto, estudiantes y el gran público en general— están completamente en consonancia con las suposiciones que se enseñan tanto en la escuela como en los cursos universitarios, aceptándolas sin plantear la más mínima duda. Y lo que nosotros hemos estado enseñando, simplemente, es una visión particular del pasado que insiste en un cierto tipo de verdad histórica y tiende a excluir otras. Hemos llegado a aceptar —no sin reticencias— la tradición oral, los vestigios del pasado que se conservan en museos históricos o determinadas exposiciones, incluso a veces una película,

* Este prólogo es una versión del artículo «Inventing the historical truth on silver screen», publicado en *Cineaste*, 29 (2004), pp. 29-33 y traducido por Vanessa de Cruz y Beatriz de las Heras. Nuestro agradecimiento tanto al autor como a la revista por cedernos generosamente estas páginas para su traducción y publicación en castellano.

que normalmente suele ser documental. Pero también tenemos pequeñas dudas acerca de que la verdad histórica resida únicamente en cierto tipo de discurso empírico, el que se ha desarrollado a lo largo de los dos últimos siglos y que ha sido repetido una y otra vez en la universidad y reforzado constantemente por las normas de la profesión histórica.

Lo que quiero decir cuando afirmo que los historiadores no se enfrentan a la relación entre el cine histórico y la historia de una manera adecuada, es que durante los últimos veinticinco años o incluso desde que los profesionales de la historia empezamos a pensar y escribir sobre el cine histórico, hemos intentado ajustar «el cine histórico ficción» a las convenciones de la historia tradicional, es decir, adaptar lo que vemos a un molde creado por y para el discurso escrito. Por tanto, si miramos de esta manera el cine, realizar películas serán intentos triviales y no fundamentados de hacer historia, de representar el pasado. Los historiadores que nos hemos preocupado por estudiar la relación entre el cine histórico y la historia -junto a mis trabajos debería incluirse el de algunos historiadores como Pierre Sorlin, Natalie Davis y Robert Brent Toplin- y que deseamos proclamarnos a favor de la película histórica, nos hemos encontrado, con demasiada frecuencia, a nosotros mismos en una actitud defensiva, desenmascarando los errores e invenciones de los cineastas a nuestros escépticos colegas, periodistas y estudiantes. En estas páginas quiero terminar con esa postura defensiva, sugiriendo un modo diferente de mirar las películas históricas. Un modo basado en la idea de que el cine histórico es, en si mismo, una forma de hacer historia, siempre y cuando entendamos «hacer historia» como el intento de dar sentido al pasado. Esta forma visual del pensamiento histórico no puede ser juzgada con los criterios que aplicamos a lo que sucede en la página sino que existe en una esfera separada, una que refiere, interpreta y, a menudo, desafía la historia escrita.

En definitiva, debemos dejar de esperar que las películas hagan lo que (imaginamos que) los libros hacen. No debemos esperar que acierten con los hechos, o que presenten las diferentes caras de un problema, o que traten de manera imparcial todas las pruebas de un asunto o a todos los personajes o grupos que aparecen en una situación histórica, o que contextualicen histórica y detalladamente un acontecimiento. Debemos dejar de anhelar que las películas se conviertan en el espejo de una realidad desaparecida que nos muestren el pasado tal y como fue. Las «películas históricas de ficción» no son, ni serán, nunca «precisas», de

la misma manera que los libros (dicen ser), independientemente del número de asesores históricos que se consulten para trabajar en un proyecto y la atención que se preste a sus recomendaciones. Al igual que las obras de la «historia escrita» las películas no son espejos de lo real sino construcciones, trabajos cuyas reglas para relacionarse con las huellas del pasado y representarlo son necesariamente diferentes de las que tiene la historia escrita. ¿Cómo podrían ser las mismas normas (y cómo quieren que sean) si precisamente el objetivo de la película es añadir movimiento, color, sonido y drama al pasado?.

Como aclaración quisiera confesar que estoy cansado de oír cierto tipo de afirmaciones que constantemente se han ido repitiendo en ensayos, comunicaciones, conferencias y congresos académicos durante la última década: que tan sólo somos capaces de tomarnos en serio el cine histórico cuando los historiadores asesoran a los cineastas en sus proyectos o cuando los propios historiadores cogen la cámara y comienzan a realizar sus propias películas. Esta puede ser o no una buena idea, pero hay que añadir que incluyendo a los historiadores en los equipos de producción de una película no se acabará con el problema que ha venido planteando a éstos la representación del pasado del cine histórico de ficción.

Se nos ha condicionado para ver la historia como algo tan sólido y pesado como los gruesos volúmenes de aquellos libros de texto de Historia Mundial y Nacional en los que, a menudo, se la entierra. Pero no es así. La historia es, más bien, un género de escritura, un género con ciertas convenciones y prácticas que han cambiado en los dos últimos milenios y que, a pesar de que hayan permanecido casi constantes durante el último siglo, continuarán mutando. El cine histórico también es un género con sus convenciones, pero sólo ha tenido un siglo para poder desarrollarlas. Ambos géneros tienen como objetivo intentar trasladar el pasado a nuestro presente. Para el historiador que trabaja con palabras, esta tarea conlleva seleccionar ciertas huellas del pasado y marcarlas como importantes, constituir esas huellas en «hechos» para luego insertarlas en un panorama histórico más amplio y conformar un argumento. Para el cineasta -que debe crear un pasado que encaje en las exigencias, prácticas y tradiciones tanto de los medios visuales como de la creación literaria y artística- esta tarea le obliga a tener que ir más allá de lo que «constituyen» los hechos hasta enfrentarse a la invención de algunos de ellos.

Este proceso de invención no es, como algunos podrían sugerir, el punto débil de la película histórica, sino que de hecho es donde reside la mayor parte de su fuerza. El drama, como dijo alguien famoso, es la vida sin las partes aburridas, es decir, las películas representan de manera más laxa el pasado y estas invenciones hacen que nos interesemos por el periodo histórico representado en la película. Me refiero a invenciones tales como las condensaciones que aunan varios caracteres y personajes en uno, el desplazamiento de un suceso desde un marco temporal a otro, las alteraciones que permiten a un personaje expresar sentimientos que pueden haber pertenecido a otra figura histórica o a nadie en absoluto, o el diálogo inventado que nos permite entender a los personajes y situaciones. Incluso cuando estos largometrajes se basan en personas reales del pasado, éstos son fundamentalmente una invención —excepto en el caso de los contemporáneos, cuyas voces y lenguajes corporales es posible que, hasta cierto punto, conozcamos- donde el actor es quien crea y da sentido a un personaje histórico a través de movimientos inventados, gestos y entonaciones. Por último, la intensidad creada en estas situaciones ficticias -que concentran sucesos e incluso ideas que tuvieron lugar en otro tiempo en un ámbito determinado- es también una forma de invención, la cual posibilita poder trasladar el pasado a nuestro presente a través de la pantalla, ya que nos involucra en ese suceso y nos lleva a experimentar realidades, sucesos y situaciones de manera cercana, conmoviéndonos emocional e intelectualmente.

Decir que la ficción, y particularmente la invención, son indispensables para hacer historia en la pantalla puede parecer anti-intuitivo. Pero esta idea se puede deducir de los trabajos del teórico Frank Ankermist, quien afirma que las verdades del discurso histórico no están ubicadas principalmente en cada uno de los detalles de un trabajo, sino en los argumentos y metáforas que nos permiten pensar y entender el pasado.[1] Junto a su gran capacidad de hacer experimentar al público (la sensación de que mientras estamos viendo la pantalla nos encontramos prácticamente viviendo en el pasado), la contribución de la película histórica reside precisamente en el nivel del argumento y la metáfora: en la capacidad de entablar un discurso más amplio con la historia. Afirmando esto, mi intención

1. F. R. Ankersmit, «Historiography and Postmodernism», en su *History and Tropology: the rise and fall or metaphor,* Berkeley y I.os Angeles: University of California Press, 1994, pp. 162-181.

es insistir en mostrar cómo las películas refieren, interpretan y critican el ya existente conjunto de datos, argumentos y debates sobre el tema histórico filmado.

Para evitar que esto suene desesperanzadoramente abstracto, quiero utilizar la película *Glory* como ejemplo. Basada en la historia del 54° Regimiento de Massachusetts —una de las primeras unidades afroamericanas en la Guerra de Secesión- la película inventa personajes, situaciones, hechos e incluso cartas (supuestamente escritas por el Coronel de la unidad Robert Gould Shaw) que se entregan como *voces en off* ayudan a dar una dimensión psicológica y moral de lo que estamos viendo en la pantalla. Los cuatro personajes afroamericanos principales no proceden de la historia del regimiento, pero representan cuatro tipos distintos -el sabio anciano, el muchacho de campo, el intelectual y el afroamericano nacionalista enfadado— cuya presencia sirve para generalizar la experiencia a todas las unidades afroamericanas más allá del 54° Regimiento y, por extensión, a periodos históricos posteriores. El Comandante Cabot Forbes, segundo en el mando de la unidad, también es un personaje inventado que desempeña el papel de *alter ego* de Shaw y se suma a nuestra compresión de las relaciones entre blancos y afroamericanos dentro de la Unión. Más significativa es la escena, localizada en una fiesta en Boston, en la que el gobernador de Massachussets ofrece a Shaw el mando de este 54º Regimiento. En la pantalla vemos cómo Shaw se aparta para reflexionar sobre esta cuestión y, al mismo tiempo, se queda callado mientras que todas sus dudas sobre si debe convertirse o no en el primer Coronel de tropas negras son expresadas en voz alta por Forbes. Toda esta secuencia también es una invención ya que, en realidad, la oferta de dirigir este regimiento le llegó a Shaw por carta mientras estaba acampando con su unidad en Maryland. Sin embargo es en la ficción donde aparecen reflejadas las reticencias que tuvo a la hora de aceptar el cargo. Igualmente, es ficticio el incidente en el que el intendente del regimiento, que desprecia las habilidades para la lucha de los negros, se niega a proporcionar botas al regimiento 54° y Shaw le obligada a hacerlo. Esta secuencia simboliza el conocido racismo en el ejército de la Unión y, simultáneamente, muestra como el Coronel fue aceptado paulatinamente por sus hombres.

Tales hechos y personajes inventados contribuyen a hacer de *Glory* un poderoso trabajo de historia, sin olvidarnos de la importancia que también tiene el argumento de la película y su impulso metafórico: la hermandad de las armas y los riesgos de la muerte en el campo de batalla ayudó a los afroamericanos a reconocerse a

sí mismos y, en cierta medida, ser reconocidos por parte de la comunidad blanca como hombres de pleno derecho, compañeros y ciudadanos de los Estados Unidos. La moraleja que se desprende es que si los afroamericanos todavía no han adquirido una igualdad real, como sabemos que sucede, tienen derecho a ella no únicamente por su condición de seres humanos sino que además deben tenerse en cuenta los sacrificios que han realizado por el país. Esta idea se materializa en la imagen final de la película: tanto los soldados afroamericanos como los blancos cavan juntos una fosa común donde dos personajes principales antagónicos —Shaw y el afroamericano nacionalista— caen muertos uno en brazos del otro. Esta es una metáfora discutible si pretende sugerir una completa reconciliación entre blancos y negros pero que, como argumento, muestra y comenta el actual discurso existente sobre la Guerra de Secesión y las relaciones raciales en los Estados Unidos.

Encontrar el tipo de discurso que hallamos en *Glory* es lo que nos ayuda a distinguir una película histórica de un «drama de costumbres» y a juzgar la utilidad de las invenciones que puedan contener. Es más, defiendo que el discurso de una película histórica se involucra en lo que ésta plantea e intenta contestar al tipo de preguntas que pueden girar entorno a un tema determinado (en el ejemplo mencionado, durante la Guerra de Secesión la pregunta que se planteaba era si lucharían o no los afroamericanos, mientras que en la actualidad esa pregunta incidiría en determinar y valorar las consecuencias de la participación tanto de los afroamericanos como los blancos), aunque las respuestas a esas preguntas estén contenidas en el propio film y deban ser leídas fuera de la ficción. Como ya hemos mencionado, este discurso también nos ayuda a juzgar el valor de las invenciones contenidas en una película, invenciones que para promover verdades históricas deben ser pertinentes y verosímiles, es decir, debe estar dentro de las posibilidades y probabilidades del periodo que se representa. Una ficción que mostrase al 54° Regimiento ganando la batalla de Fort Wagner en lugar de mostrarle diezmado (teniendo en cuenta que tuvo casi un 50% de bajas) violaría lo que ya sabemos de la historia, aunque la invención que muestra a la unidad avanzando hacia el fuerte desde el norte y no desde el sur es insignificante a la hora de dar más significado histórico a la obra: tal vez permitiera al director mejorar visualmente la dificultad y el coraje del asalto del regimiento.

También encontramos este tipo de invenciones, igualmente con la intención de construir un discurso, en un tipo de película que es menos común, en obras

que más que representar documentadas figuras históricas sitúa personajes ficticios en hechos y situaciones reales del pasado como, por ejemplo, las películas de Theo Angelopoulos o los hermanos Taviani que menciono a continuación.

El cine histórico de ficción ha estado durante algún tiempo «haciendo historia». Ciertas películas han sido reconocidas como contribuciones al conocimiento histórico y algunos directores de cine han sido vistos como una especie de historiadores. El reconocimiento a estos cineastas y sus largometrajes se manifiesta en los trabajos impresos de algunos estudiosos y en el aula, donde cientos, miles, de profesores de historia los proyectan. Y no exclusivamente en Estados Unidos, sino que en todo el mundo se imparten clases de historia utilizando películas. Estas clases, en las que se utiliza el cine como una forma de atraer a los estudiantes hacia los temas históricos, constriñen las películas mediante la lectura de textos escritos, puesto que al fin y al cabo ningún discurso histórico (ya sea película o libro) debe ser considerado como la palabra absoluta ni definitiva sobre un tema, sino que cada argumento histórico debe situarse siempre dentro de un discurso mayor desde el cual analizar su sentido.

La relevancia que pueda tener el cine histórico de ficción se vuelve más evidente si uno se aleja de Hollywood y mira hacia Europa y el Tercer Mundo. Con presupuestos más bajos, a veces con subvenciones públicas estatales y un fuerte sentido del peso que la historia tiene en las generaciones actuales, los cineastas de otras partes del mundo tienen una mejor y más continua experiencia de representar las formas históricas en la pantalla. En los Estados Unidos, nuestro único reciente y perseverante profesional de la historia en el cine ha sido Oliver Stone. No repetiré en estas páginas los detalles del ensayo que publiqué en la antología sobre Oliver Stone, *Oliver Stone's USA,* pero sí quiero sostener, al igual que hice en aquella ocasión, que él es un historiador; es decir, un hombre que ha estado batallando en la pantalla, por ejemplo, con el significado de la Guerra de Vietnam para los Estados Unidos, sobre todo en *Nacido el cuatro de julio*, donde utiliza la desunión de la familia del protagonista como metáfora de la ruptura de América a finales de los sesenta. Mediante su trabajo, Oliver Stone no solamente resucita los temas del pasado sino que también plantea la cuestión de en qué medida el pasado se puede conocer y representar, como muy bien nos muestra en *JFK*.[2] Este último largometraje de

2. Robert A. Rosenstone, «Oliver Stone as Historian», en *Oliver Stone's USA: Film, History, and Controversy*, ed. Robert Toplin, Lawrence: University Press of Kansas, 2000, pp. 26-39.

Stone, en mi opinión, además se muestra como un ejemplo perfecto de otra de las tareas que debe realizar el cine histórico de ficción: ser provocativo, puesto que crear un pasado en la pantalla escandaloso y controvertido fuerza a la sociedad a establecer un debate abierto sobre cuestiones históricas importantes.

Podríamos realizar el mismo análisis que he mostrado para *Glory* con otras muchas películas y, de esta manera, estudiar cómo sus invenciones y argumentos originan y engranan el discurso de la historia. Sin embargo, en otras publicaciones ya he llevado a cabo esta tarea, como cuando escribí sobre *Octubre* de Sergei Eisenstein y *Walker* de Alex Cox.[3] Los argumentos dramáticos que aparecen en *Octubre* (sobre temas como el papel del pueblo, el partido bolchevique, Lenin y los famosos días de julio) se sitúan dentro de los límites de, por lo menos media docena, de interpretaciones clásicas de la revolución bolchevique (como la obra de John Reed *Ten Days that shook the world* y la famosa *A People's Tragedy* de Orlando Figes) a pesar de que habitualmente se contemple esta película como simple propaganda. Por su parte *Walker,* considerada como una extravagante comedia negra llena de anacronismos históricos, llama la atención sobre lo que se ha escrito en prensa y en las biografías sobre el personaje de William Walker y su actuación durante la invasión a Nicaragua, desde hace 150 años, incluida la interpretación multicultural sobre el suceso escrito en la década de los años setenta.

Como el número de historiadores que han analizado seriamente el cine es escaso, no disponemos de los estudios suficientes como para acercar este nuevo enfoque a otras partes del mundo. Sin embargo, esta investigación podría y debería resultarnos fácil. Es evidente que directores como Andrzej Wajda, Ousmane Sembene, Margarethe von Trotta, Theo Angelopoulos y Paolo y Vittorio Taviani, por citar sólo algunos, se han obsesionado por cuestiones históricas. Aclamados algunos de ellos como historiadores, han sido ya estudiados en excelentes trabajos de estudiantes de cine. Las películas de Angelopoulos, como las describe Andrew Horton, son a la vez meditaciones sobre el pasado y exploraciones de lo reprimido por las narraciones oficiales de la historia de Grecia. Las «ficciones» que

3. «Walker: The Dramatic Film as Historical Truth», *Film Historia,* 2,1 (1992), pp. 3-12; reimpreso en Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History,* Cambridge: Harvard University Press, 1995, pp. 132-151 [En castellano: *El pasado en imágenes. El desafio del cine a nuestra idea de la historia,* prol. Ángel Luis Hueso, Barcelona: Ariel, 1997, pp.99-lll]; «October as History», *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice,* 5 (verano 2001), pp. 255-274.

incluye en sus películas son a un mismo tiempo poderosas narraciones y representaciones de la historia de este país que, en su conjunto, constituyen un «intento de ver con claridad a través de la oscura ventana de la historia de Grecia... con todos sus conflictos internacionales, presiones externas, y antiguo bagaje de los imperios pasados y eras, y experimentamos... cómo los individuos y sus destinos están absolutamente ya tejidos en y desde la fábrica de su cultura y su tiempo.»[4] Los hermanos Taviani, afirma Marcia Landy, son igualmente ambiciosos en sus pretensiones históricas. En sus películas tratan problemas ya formulados por los historiadores como la subordinación, el regionalismo o la lucha de clases, situando estas cuestiones en sucesos desarrollados entre principios del siglo XIX y mediados del XX. Y lo hacen en largometrajes que ni sentimentalizan ni monumentalizan el pasado, sino que se dedican a un «tratamiento de la historia predominantemente interrogativo, analítico e irónico...».[3]

Si las películas históricas de ficción pueden meditar sobre, interrogar acerca y analizar el pasado o explorar lo que ha sido reprimido por las historias oficiales con éxito (como yo creo que pueden) seguramente entonces están desempeñando al menos una parte de la función que asignamos a la historia tradicional. Hace más de quince años, Marc Ferro, el padre de los estudios que relacionan la historia y el cine, avanzó esta cuestión. En un capítulo de su libro *Cinema and History* plantea la siguiente cuestión: «¿Existe una forma de escritura fílmica de la historia?». Su primera respuesta fue negativa, aduciendo que los largometrajes históricos eran «no más que una trascripción fílmica de una visión de la historia que ha sido concebida por otros»; es decir, estas películas no hacen más que «reproducir» el discurso histórico dominante o el discurso opuesto, por lo general marxista, sin añadir nada. Pero tras una segunda reflexión, Ferro afirma que algunos directores «opuestos» al discurso dominante producen trabajos de historia que merecen la pena, mientras que otros directores que logran mantener una innovadora e independiente visión de la sociedad son capaces de dar una interpretación de la historia «que ya no es simplemente una reconstrucción o reconstitución, sino que

4. Andrew Horton, *The Films of Theo Angelopoulos:A Cinema of Contemplation,* Princeton: Princeton University Press, 1997, pp. 55-57. [En castellano: *El cine de Theo Angelopoulos: imagen y contemplación,* Madrid: Akal, 2001].
5. Marcia Landy, *Italian Film,* Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 165.

realmente es una contribución original a nuestra compresión de los fenómenos pasados y su relación con el presente».[6] Entre los directores que Ferro alaba están Andrei Tarkovsky, Hans Jürgen Syberberg, Luchino Visconti, Ousmane Sembene y los directores de «la mayoría de las películas históricas polacas».

Siguiendo una de las más importantes sugerencias de Ferro, que la película ofrece una especie de «respuesta narrativa» a la sociedad contemporánea, y utilizándola de una manera diferente, quiero sugerir que la mejor película histórica posible ofrece una refutación del pasado. Este tipo de cine que contrarresta otros discursos del pasado no está realizado únicamente por directores de cine independientes o por los que crean películas que ofrecen posturas opuestas a una visión determinada, sino que también lo componen cineastas tradicionales. Por ello se hace necesario ir más allá de lo que implica la noción de Ferro: de algún modo el medio es neutro y un tema puede ser trasladado desde la página a la pantalla sin que se produzcan alteraciones significativas. Cambiar desde lo oral a lo escrito y a la pantalla, añadir imágenes, sonido, color, movimiento y drama, es alterar la forma en que leemos, vemos, percibimos y pensamos el pasado. Todos estos elementos son parte de la práctica de la historia en una película, para la que aún no disponemos de una apropiada etiqueta. Tampoco tenemos un buen conocimiento de sus coordenadas, cómo y dónde se sienta en el tiempo, el espacio y en relación con los otros discursos.

En última instancia, esta forma de contar el pasado es al mismo tiempo un desafío, una provocación y una paradoja porque aparentemente una versión literal del mundo nunca puede ser expresada literariamente. El cine histórico crea interesantes imágenes, secuencias y metáforas visuales que nos ayudan a ver y pensar sobre lo que ha sido el pasado, aunque no proporciona verdades literales (como tampoco lo hace la historia escrita) pero sí verdades simbólicas o metafóricas, cuyo objetivo es, en gran medida, comentar o desafiar las narrativas históricas tradicionales. En cierto sentido, el cine nos devuelve a una especie de zona cero con respecto a la historia, nos hace darnos cuenta de que realmente nunca podremos conocer el pasado, sino que únicamente podemos intentar reconfigurarlo y tratar de dar sentido a sus huellas.

6 Marc Ferro, *Cinema and History,* Detroit: Wayne State University Press, 1988, pp. 161-163. [En castellano: *Cine e Historia,* Barcelona: Gustavo Gili, 1980].

CINE E HISTORIA, UNA RELACIÓN QUE HACE FALTA REPENSAR

PIERRE SORLIN

Universidad de la Sorbona

Oskar Messter era un fabricante alemán de cámaras fotográficas que comprendió muy temprano la importancia del cine. En 1898, cuando el nuevo médium no tenía todavía tres años, escribió en su catálogo: «Gracias al cine los hechos históricos dejarán una huella en el porvenir, se podrá reproducirlos naturalmente, no sólo en su época, sino también para la generaciones futuras».[1] Menciono la frase porque es raro que un industrial hable, en su publicidad, de la conservación del pasado, pero Messter no fue el único que, en aquellos años, se interesó por la relación entre películas e historia, otros periodistas, o cineastas tuvieron la misma idea.[2] Antes, nadie había pensado que la fotografía pudiese ser una fuente histórica, había en el cine algo especial que no se encontraba en las imágenes inmóviles y que despertaba la atención de los historiadores. En un primer tiempo, fue la impresión de asistir a los acontecimientos como habían sucedido. Hoy sabemos que era una ilusión, pero el engaño no se ha disipado totalmente, mirando en la televisión un incidente que está ocurriendo, ahora mismo, a dos mil quilómetros, tenemos vagamente la impresión de verlo, aunque seamos conscientes de que hay sólo sombras sobre un vidrio.

Las películas muestran personas y cosas reales, que estuvieron físicamente frente a la cámara y que, al mismo tiempo, son meros reflejos, artefactos sin vida. En la existencia cotidiana los hechos ocurren una vez, no se repiten pero, mientras están sucediendo, estamos en condiciones de tomar parte en el asunto, quizás

1. *Special-Catalog Nº. 32 über Projektions-und Aufnahme-Apparate fúr lebende Photographie, Films, Graphophons,* Berlín, 1898.

2. El fotógrafo polaco Boleslav Matuszewski publicó en Le *Fígaro,* el 18 de marzo de 1898, un artículo, «Une nouvelle source de l'histoire: le Cinématographe», que presenta la misma tesis que Messter. Luego Griffith declaró que los espectadores, en el cine, «Verán exactamente lo que ocurrió. No habrá juicios personales. Presenciarán la fabricación de la historia». Véase Harry M. Geduld, *Focus on D.W. Griffith, E*nglewood Cliffs: Prentice Hall, 1971, p. 9.

de modificar el estado de las cosas. Por lo contrario las películas pueden empezar de nuevo indefinidamente, pero no pueden cambiar porque son espectros. El cine no crea de nuevo épocas que no pueden volver. Es, para los historiadores, un auxiliar, insisto, sólo un auxiliar que no remplaza lo escrito. Pero es también un auxiliar indispensable que fuerza al historiador a que reflexione sobre los presupuestos de su trabajo y sobre la naturaleza del cambio a lo largo de los siglos.

CINE: EL ENIGMA DEL FLUJO TEMPORAL

Las películas son representaciones, es decir, documentos que median los hechos, que se interponen entre un advenimiento y las personas que quieren enterarse de lo que ocurrió, sirven para comunicar información. Las fuentes que usan las Ciencias Sociales: artículos de prensa, noticias, testimonios, dibujos, mapas... son también representaciones. ¿Hay algo que distingue las obras cinematográficas de las_otras representaciones? Sí, la intervención del tiempo. Nada nos impide que nos quedemos largamente leyendo una frase en un texto o mirando un detalle de una fotografía mientras no hay medio de parar una película para observarla — o, si se detiene, ya no es una película, sino una fotografía—. Porque simula el movimiento el cine es tiempo y revela una paradoja de los estudios históricos. En principio, la Elistoria procura evocar el pasado gracias a la cronología que pone en orden los hechos. Pero la escritura, instrumento tradicional del historiador, no permite traer el flujo del tiempo a la imaginación del lector. Si escribo: «De 1975 a 1978 España pasó de la dictadura a un régimen constitucional» petrifico una evolución —*la movida*— entre dos fechas. Los historiadores, hoy, no se interesan por los sucesos, privilegian las estructuras y las manifestaciones colectivas, pero cuando hablan de «La sociedad bajo el franquismo» o de «Las relaciones internacionales durante la Guerra Fría» inmovilizan estas épocas en un marco cronológico. La historia amojona el pasado como un viajero jalona un itinerario para encontrar puntos de referencia. De esa manera permite reflexionar sobre lo sucedido, pero no alcanza el curso continuo del tiempo.

Los historiadores mantienen una mala relación con el cine porque no cuadra con las categorías que suelen utilizar. Por este motivo lo ignoran, o intentan hacerlo entrar en el campo que controlan, el del texto escrito. Para domesticarlo disponen de dos medios. El primero consiste en ocuparse exclusivamente de la parte lingüística de las películas, diálogos, subtítulos, comentarios: si se tienen sólo en cuenta las palabras, la película se inmoviliza y se sustrae al tiempo. La indiferencia con

respecto a las imágenes es deplorable, pero no es totalmente absurda. La mayoría de los noticiarios y muchos documentales son textos ilustrados: un escritor o un periodista escribe sobre un tema o un acontecimiento un texto, el operador intenta hallar las imágenes correspondientes y se no logra hacerlo, el montador adorna como puede con las tomas y los sonidos de los cuales dispone. La justificación de esta práctica es que los cortometrajes funcionan como los diarios o las revistas y que el público se muestra más sensible a lo que oye que a lo que ve.

Con el segundo recurso, mucho más frecuente, la película entera es tomada como un testimonio sobre el espíritu o la atmósfera de la época en la cual fue rodada. Hay una importante bibliografía referente a este tipo de investigación, pero se puede resumir en un solo nombre, el de Siegfried Kracauer. Periodista alemán refugiado en Estado Unidos Kracauer intentó, inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, comprender por qué sus conciudadanos habían seguido ciegamente a Hitler. La derrota, la crisis económica, el desempleo no bastaban, debía haber factores psicológicos, un estado de ánimo que el cine, espectáculo de las masas, podía aclarar. Estudiando las películas rodadas de la guerra a la toma de poder por los nazis, identificó en ciertas de ellas temas recurrentes: misticismo, sensibilidad por la naturaleza, exaltación de lo irracional... que se encuentran también en el nazismo. Los análisis de Kracauer en *From Caligari to Hitler. A Psychologicla History of the German Film* (1947)[3] son muy sutiles y permiten comprender las películas de las cuales habla. Pero no consigue demostrar que los alemanes, que veían tanto obras extranjeras muy diferentes cuanto obras alemanas, compartían el punto de vista desarrollado en algunas películas. Además, las categorías espirituales sacadas por Kracauer son imprecisas, probablemente existían mucho antes. A lo mejor, el trabajo evidencia un pesimismo y una huida fuera del presente que las circunstancias históricas pueden explicar.

El trámite de Kracauer es simple, pone en relación una época y las obras artísticas que produjo; dado que cada obra utiliza necesariamente las palabras, las imágenes, las ideas que circulan entonces. La coincidencia entre películas y preocupaciones contemporáneas es inevitable. Los herederos de Kracauer son numerosos. Cito sólo a Ferro que ha propuesto una variante interesante según la cual son los errores, las vacilaciones, las no coincidencias encontradas en las películas lo

3. En castellano: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán,* Barcelona: Paidós, 1985.

que nos enseñan algo: «Los lapsos... constituyen unos *agentes reveladores*... Su percepción, así como la de sus concordancias y discordancias con la ideología es lo que nos ayuda a descubrir lo latente bajo lo aparente, lo no visible a través de lo visible».[4] Su mejor ejemplo es una película soviética de 1925, *En nombre de la ley* o *Dura Lex,* adaptación de una novela de Jack London, en la cual dos personas, aisladas en las nieves del Canadá, deciden juzgar a un criminal que no pueden llevar a la policía; comen no como los canadienses, sino como los rusos y Ferro deduce que el cineasta pensaba en el ejercicio muy arbitrario de la justicia en la Unión Soviética, no en Canadá. La intuición es ingeniosa, pero ¿es eficaz ver una entera película para coger un detalle que sugiere una duda con relación a los tribunales soviéticos que muchas fuentes demuestran? El defecto de estos estudios es que sólo consideran la intriga, desconociendo los elementos fílmicos, y sacan conclusiones limitadas de obras complicadas. Tomemos un ejemplo: no es erróneo encontrar en *Surcos,* que presenta las dificultades y el fracaso de campesinos emigrados a Madrid, una protesta de falangistas radicales contra la acción social del franquismo, pero hay muchos otros signos de un malestar dentro de la Falange, el aspecto político de la película no importa se si piensa en la rica información que da sobre España en 1951.

Surcos condensa los meses que una familia pasa en la capital y sigue, alternativamente, las gestiones de sus diferentes miembros. Para hacerlo en menos de cien minutos presenta tipos fácilmente reconocibles, a la vez verosímiles y estereotipados y obra con el tiempo que abrevia o deja correr en las escenas de trabajo o en las conversaciones. La película, como todas las representaciones, es una simplificación y una interpretación, su elaboración depende de la personalidad de quien la realiza, de su conocimiento del tema, del destinatario al cual se dirige. Esto es válido para todos los documentos, textos o imágenes, pero no es tan visible con los textos como lo es con las películas. El cine ofrece a los historiadores un modo de reflexionar sobre las fuentes que utilizan y sobre los conceptos de los cuales se sirven.

Vuelta a las raíces: ¿De qué hablamos?

Escojamos a un personaje y miremos cómo fue filmado durante cinco o diez años. En el otoño de 1938 Franco, en el *Noticiario* n.° 8, está en la mitad derecha del

4. Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine,* Barcelona: Ariel, 1995, p. 40.

marco, gran parte del cual contiene a los hombres que lo acompañan: el operador no ha sabido hacerlo resaltar. Después de la victoria el Caudillo aparece filmado desde abajo, sus ojos dominan el cuadro y también a la muchedumbre *(Noticiario* n.° 20). Durante la guerra mundial el primer número de *No-Do* lo presenta aislado, pero no mira a los espectadores, trabaja en su despacho —el escritorio, las estanterías cargadas de papeles lo enmarcan— y destacan su seriedad y sus esfuerzos. Con el tiempo el tratamiento ha cambiado porque la relación entre los cinematógrafos y el Caudillo ha evolucionado. Aunque podría ser que en cada ocasión nos encontrásemos con un operador diferente, siempre se conocían las primeras tomas e influían sobre las nuevas, obligando a los cámaras a mejorar la escenografía. Y, por su parte, el mismo personaje había aprendido cómo colocarse para presentar su mejor perfil y cómo modular su sonrisa con arreglo a la impresión que quería causar.

Franco estaba realmente así mientras se lo filmaba, estas imágenes son auténticas, pero no son objetivas hacen resaltar una figura particular, cuidadosamente escogida, del jefe. ¿Se trata de un puro efecto de propaganda? No solamente, cada época tiene convenciones para filmar. En 1939 asomarse a un balcón para saludar a la gente era normal, recorrer la calles apretando manos, recibir un baño de multitudes no lo era. Mirando *Surcos*, encontramos artificiales a varios personajes, pero ¿es porque, en la mitad del siglo XX, un obrero, un campesino emigrado a Madrid era diferente de lo que es hoy, o porque las representaciones de esta época no corresponden a nuestras representaciones y nos parecen poco naturales? El lenguaje se transforma también, encontramos en los libros de hace cincuenta años fórmulas que no usamos más, pero la evolución de un idioma es lenta y no ataca, o ataca poco la estructura gramatical. Las imágenes no tienen gramática, evolucionan rápidamente y nos revelan lo visible de una época.

«Lo visible» no existe, es una abstracción, una noción teórica que los sociólogos construyen para estudiar lo que atrae la atención en un periodo o en un país. Hay, alrededor de nosotros, millares de cosas que están bajo nuestros ojos, pero que no vemos porque no responden a nuestros deseos o a nuestras necesidades. Es en parte un hecho personal y, también, un hecho colectivo, «lo visible» atañe a lo que la gente percibe o ignora, a lo que acepta o no acepta ver, a lo que sabe interpretar. El cine es un productor y, a la vez, un borrador de hechos visibles. Así, fue el que reveló a los alemanes, luego al mundo entero los desfiles nazis.

Hitler no fue el primer dictador de los años treinta pero, gracias al cine, la impresión de fuerza que quería crear se impuso rápidamente. Los desfiles de millares de hombres y mujeres disciplinados impresionaron a los extranjeros, las democracias no habrían aceptado la división de Checoslovaquia en 1938 si no hubieran sobrestimado la fuerza del ejercito alemán. El cine popularizo también nuevos usos como los concursos de belleza: Pathé tomó la iniciativa del primer concurso internacional para publicitar sus películas, la presencia en la pantalla de señoras de todos países lanzó este tipo de competición. Al revés, el cine hizo desaparecer ciertos temas, en el *No-Do* la labor agrícola era casi invisible, había pocos campesinos, rodados de lejos, los documentales daban del campo una visión casi genérica, lo visible cinematográfico que merecía una elaboración progresiva era industrial, urbano, no agreste.

Lo «no visible» no es algo de lo cual no se quiere hablar, está presente, pero no observado. Un noticiario italiano de marzo de 1932 dedicado a la inauguración, por parte de Mussolini, de las labores para la desecación de una zona pantanosa ofrece un óptimo ejemplo. El montador se ha esforzado en crear un efecto de progresión, colocando en primer lugar a los campesinos que acuden, luego al dictador que ordena que se empiecen los trabajos, finalmente los tractores que labran la tierra. El cineasta se ha apoderado de los campesinos porque su movimiento ofrece una serie de imágenes interesantes, pero no los ha visto realmente, no se ha dado cuanto del hecho de que introducen en la película una doble contradicción. Hay un contraste muy fuerte entre la pobreza de estos hombres y la pretensión de los notables. Sobre todo las palas que llevan los campesinos muestran que, al contrario de lo que dice Mussolini, no serán los tractores sino las manos las que desaguarán la laguna. El cineasta no lo ha notado porque, para él, los campesinos eran invisibles.

Lo «no mostrable» es otra cosa, es algo que el público no quiere ver. Concierne, en particular, al cuerpo. Hasta los años sesenta del siglo XX se tomaban precauciones con la muerte. Un muerto tranquillo, los ojos cerrados, o un ataúd eran tolerables, no un cadáver retorcido y mutilado. Tampoco se veían un acto sexual, un parto, una herida grave. Después de la Primera Guerra Mundial los médicos sacaron imágenes de soldados horriblemente tullidos; los pacifistas pensaron en usarlas para luchar contra la guerra, pero renunciaron: la gente no lo hubiese soportado y hoy, todavía, es difícil hallar estas películas. Es preciso añadir que lo

«no mostrable» cambia según los períodos y según las áreas culturales. Durante el segundo conflicto mundial la guerra parecía «limpia», sin víctimas, en los noticiarios alemanes, mientras los soviéticos subrayaban los sufrimientos infligidos al enemigo.

Otro aspecto de «lo visible» concierne a la capacidad de discernimiento del público. Durante mucho tiempo los espectadores no se dieron cuenta de que la mayoría de las imágenes de combates habían sido tomadas en un lugar tranquillo, donde los operadores no arriesgaban su vida.[5] Varios factores convergen para borrar lo que un grupo o un país no quiere descubrir, la ceguera social desempeña un papel en las decisiones estratégicas, cuando gobierno y opinión pública rehusan tomar en cuenta un peligro. Luego, los investigadores descubren en las películas evidencias desconocidas en la época del estreno.

Una vez puesto de relieve por el cine, «lo visible» deviene evidente, se coloca tras las nociones abstractas y generales que usamos sin someterlas a discusión. Es el caso de la «muchedumbre», de la cual se habla muy a menudo tanto en los textos sociológicos como en las conversaciones cotidianas. La acepción actual -muchas personas- es reciente, antes se decía «turba» con un matiz despectivo. A fines del siglo XIX, cuando el desarrollo de las ciudades obligaba a que se reflexionara sobre las masas urbanas, el cine ofreció una imagen de la multitud en movimiento. La muchedumbre asume formas muy distintas que el lenguaje no distingue, la misma palabra designa los compradores en un mercado, los aficionados de una competición deportiva, los que participan en una manifestación política, sólo las imágenes hacen patentes las diferencias.

Una multitud de personas reunidas en un mismo lugar tienen un objetivo común o un motivo para estar juntas, actúan de manera idéntica, constituyen una entidad frente a la cual los demás reaccionan. El cine restituye a cada muchedumbre su fisonomía, la distingue de otras multitudes. También fuerza al investigador a que se haga preguntas sobre la agrupación que estudia. Para observar varios casos tomemos las manifestaciones que marcaron la revuelta contra la ocupación soviética en Hungría, en octubre y noviembre de 1956, porque ofrecen una óptima muestra. El primer día, 23 de octubre, la muchedumbre, resuelta y disciplinada, anda en orden cerrado. El 30, cuando la policía reacciona, la muchedumbre

5. Otro ejemplo se puede encontrar más adelante en la nota 7.

es todavía muy numerosa pero la gente intenta esconderse, vemos a pequeños grupos que se forman y se disuelven. En los primeros días de noviembre las calles están llenas, pero son los debates públicos, los encuentros que tienen importancia, la muchedumbre -siempre numerosa- no deja de moverse. Cada muchedumbre tiene su personalidad. Cuando tenemos que vérnoslas con un grupo importante debemos notar la densidad de las filas, la relación tras las personas, su reacción cuando los fotógrafos sacan imágenes, el paso de la marcha, los cambios con las personas que no participan en la manifestación, y ¿cómo podemos hacerlo si no gracias al cine?

Una manifestación pública es un acontecimiento. Mirándola en la pantalla uno se percata de que hay mucho que ver y poco que decir. El cine pone de relieve el carácter problemático de lo que solemos llamar «suceso». El asesinato de Kennedy, el 22 de noviembre de 1963, fue un suceso filmado por muchos testigos, pero lo que observamos en la pantalla es irrisorio: un coche que avanza, un hombre que parece desplomarse, un señora vestida de rosa que repta sobre la carrocería, es raro y no impresionante. Es un «no hecho», no puede ser un acontecimiento, el acontecimiento está en otra parte y no en las circunstancias grabadas en películas. «Muchedumbre» y «acontecimiento» son dos entre las numerosas nociones necesarias y engañadoras que permiten que hagamos comparaciones, pero que simplifican en exceso la evolución de las sociedades.

A través de ejemplos intenté mostrar el papel epistemológico que el cine puede desempeñar en la investigación sociológica. ¿Cómo explicar que una simple grabación plantee cuestiones sobre los fundamentos y los métodos de la Historia? El motivo es en parte que el cine no es sólo el reflejo de su época, pertenece a ella y creando figuras, fenómenos, modos de ser, ejerce acción en ella. El historiador debe tener en cuenta no sólo los informes que dan las películas, sino también los modales, las ideas que el cine ha impuesto y que él mismo utiliza. Hay otra cosa. La Ehstoria está atraída en dos sentidos diferentes: quiere coger la vida de las sociedades en sus aspectos concretos, vividos, únicos y cambiantes; pero así corre el peligro de devenir una enumeración de casos todos diversos y, por eso, trata de definir estructuras si no permanentes y universales, por lo menos recurrentes. El cine, que está totalmente por el lado de lo concreto, de lo particular, que presenta hechos no reproducibles desafía al historiador y lo constriñe a que defina sus presupuestos teóricos, o a que ignore las películas.

Lo que no se cuenta

El cine es, hoy, una forma de representación importante, quizás la más importante a través de su prolongación, la televisión. Pero es muy diferente de la representación escrita: tiene una estrecha capacidad interpretativa, muestra, no sabe ni contar ni explicar. Si vemos, en una primera toma, un hombre que dispara, en una segunda un cuerpo sangriento por tierra, comprendemos que el primero ha matado al segundo, pero no sabemos quiénes son, ni cuál es su relación. El cine da a ver acciones y objetos, habla en el presente, no expresa nociones abstractas tales como causalidad o matices temporales, puede ilustrar el pasado, no poner en perspectiva las conexiones y conflictos entre fuerzas contendientes.

Por eso, no hay una historia cinematográfica, las supuestas «películas históricas» son ya sea ponencias adornadas con imágenes que coinciden más o menos con el texto, ya sea ficciones que tratan libremente un periodo pasado. Enfoquemos una obra entre estas últimas, *Esquilache,* evocación de un tumulto en Madrid, en 1766. La reflexión sobre la toma de decisión política y las reacciones de la opinión pública es interesante, pero es un tema muy general, la película no enseña nada específico sobre España en el siglo XVIII. Cuando se vale de un texto, el historiador no lo considera un tratado completo sobre el pasado, sino un punto de arranque, un estimulante que ayuda a reaccionar. No es distinto con el cine que también sugiere y abre horizontes.

El historiador debe insertar a los hombres del pasado en su entorno y marcar la diferencia con el contexto actual. Describir la desemejanza entre nuestro tiempo y un periodo anterior es complicado pero, con una película, la evolución deviene límpida. En julio de 1896 un operador de la empresa Lumiére fue a Carmaux, pequeña ciudad francesa, para filmar la transformación de la hulla en coque. Sus tomas, primera película sobre el trabajo industrial, nos introducen en un universo muy lejano al nuestro. La primera imagen enseña el carbón, masa ardiente que tiene más de dos metros de alto y lanza pavesas, cuando sale del horno. Los obreros, sin ninguna protección, intentan encaminar la colada con palas y refrescarla con magas de riego. Uno de ellos tropieza, está a punto de caer en el carbón en fusión. En la segunda imagen se ven mujeres que ponen hulla en carretillas para llevarla al horno. Deberían trabajar con guantes y palas pero, para ganar tempo, cogen los trozos con las manos desnudas. Están totalmente absortas en su labor, no miran ni a sus compañeras, ni al operador. Unos hombres

atraviesan el grupo, están muy bien vestidos, no echan un vistazo a las mujeres, pertenecen a otra categoría social. Por breve que sea, la película restituye perfectamente el ambiente de una fábrica al fin del siglo XIX. El proceso de producción es rudimentario, funciona gracias a la mano de obra. Aunque el trabajo es penoso y peligroso no se ha dispuesto nada para proteger a los trabadores, los hombres trabajan con un calor sofocante, las mujeres, pagadas con arreglo a la cantidad que llevan, arriesgan herir sus manos.

Numerosas películas rodadas a lo largo del siglo XX ilustran el cambio de métodos y de relaciones sociales en la industria. Menciono sólo, en calidad de ejemplo, una película dedicada a la fábrica de automóviles FIAT en el inicio de los años veinte. Es una pequeña ficción, una joven pareja sigue la construcción del coche que ha ordenado. El cuento nos recuerda que, en la época, los coches se fabricaban uno a uno, por encargo. El modo de obrar se ha perfeccionado respecto a 1896, el ajuste se hace todavía a mano, pero los vehículos se trasladan sobre una cadena de ensamblaje que atraviesa el taller. La película no es, como la de Lumiére, una simple grabación, la técnica fílmica se ha trasformado, la combinación de encuadres y puntos de vista variados permite explicar las fases del montaje.

He enfocado dos documentales, pero algunas ficciones contienen también informes sobre vestidos, costumbres, intercambios y pueden ayudarnos a experimentar los ritmos típicos de otra época como la duración interminable del día, el cansancio, la lentitud creciente de los gestos en una fábrica del siglo XIX. Se trata, en este caso, de una secuencia y no de la película entera. El pasaje está tomado como documento, independientemente de la historia y de los personajes. Recurrir a una película impone precauciones, es preciso datarla y determinar por qué, para quién o para qué objetivo fue rodada, no es una prueba sino una pieza que hace falta confrontar con otras piezas, su uso requiere un estudio crítico y un comentario.

Aquí tenemos una secuencia en *Te querré siempre*, melodrama italiano de 1933.[6] La historia de una madre soltera que después de mil pruebas se casa con un buen hombre es trivial, pero empieza en el hospital donde la señora ha dado a luz, y

6. *T'amerò sempre*, director Mario Camerini, guionistas Ivo Perilla y Guglielmo Alberti.

la secuencia inicial, que tiene poco que ver con el resto del cuento, es un óptimo documental sobre la maternidad más moderna de Roma.[7] La diferencia respecto a las maternidades actuales es sorprendente. No hay habitación doble o individual, todas la madres están en una vasta sala común y el hecho, hoy insoportable, no molesta a las mujeres ni a sus numerosas visitas. Las enfermeras, atentas a la higiene, tratan a los niños «en serie», sin cariño, como si fueran pollos -otra cosa que nadie toleraría actualmente-. El hospital, arcaico para nosotros, parecía un modelo. Los cineastas lo filmaron ampliamente porque lo encontraban «notable» y esto nos da una idea de lo que eran las otras maternidades italianas. El director y los guionistas no eran fascistas, pero se sentían orgullosos de esta realización, la película testimonia el impacto de las obras más visibles del régimen sobre la opinión. También evidencia una contradicción de la política fascista, el gobierno intentaba parar las migraciones de los campesinos hacía las ciudades, pero el cine probaba que para tener un parto correcto había que ir a Roma. Analizada con todo detalle la secuencia revela aspectos de la vida social, de la estrategia del gobierno, de sus obras, de la reacción del público, enseña más que una ponencia escrita sobre el cotidiano del fascismo.

Sin adherir al régimen, sin expresar ninguna aprobación, un italiano podía estar satisfecho de ciertas iniciativas del gobierno. Hallamos en este punto al amplio campo de lo que no se dice pero se siente, aunque vagamente. Pero, si es tan íntimo, tan intuitivo, ¿tenemos el derecho de traducirlo en palabras y de componer un discurso a partir de lo que entrevemos en las películas? *Te querré siempre* es un caso fácil porque se refiere a un lugar concreto. En otra coyuntura, cuando se trata de sentimientos, de convicciones profundas y en parte impulsivas el escrito se vuelve ineficaz. Pienso en los momentos de gran exaltación colectiva que acogen una victoria, una liberación, una boda real... o también en el luto que sigue a catástrofes, incendios, terremotos, derrotas... circunstancias que un texto no logra describir, pero que el cine hace patentes.

Entre muchas ocurrencias cito una experiencia personal. Hay una cantidad impresionante de documentos fílmicos sobre la Guerra Civil española, pero no

7. Se ha insertado unos planos ficticios en el documental. Para nosotros la diferencia es evidente, las tomas documentales son breves, llenas de vida, variadas, las ficticias largas, inmóviles, artificiales. En la época nadie lo notó, es un buen ejemplo de ausencia de discernimiento por parte de los espectadores

permiten realizar una historia visual del conflicto. Es, en parte, porque faltan muchos acontecimientos que nadie filmó. Es sobre todo porque los contendientes no se interesaban por las mismas cosas y trabajaban de otro modo, operadores y montadores no querían hacer obra histórica, obraban por su bando y su ideal. Es decir, que las películas nos informan no sobre los hechos, sino sobre las convicciones de los adversarios, son autorretratos más que planteamientos históricos. Hemos hecho un documental que confronta la visión de sí mismo que cada bando dibujó: no enseña nada de las hostilidades pero revela dos concepciones de la vida, de las relaciones humanas y de la lucha totalmente incompatibles. ¿Fue por eso que combatieron? Es difícil afirmarlo, pero así se «soñaron» y esto basta para comprender que ningún compromiso era concebible entre ellos. La película es una introducción al estudio de la guerra, ayuda a comprenderlo, no remplaza una ponencia histórica.

Por qué tenemos que escoger

El título de mi ponencia suena a desafío. ¿Por qué hace falta repensar la relación entre cine e historia, es errónea su concepción actual? No, no quiero criticar a los investigadores que llevan mucho tiempo estudiando las películas como fuentes históricas, han escrito volúmenes importantes y todavía muy útiles. Es solamente que los medios de comunicación han cambiado y que debemos adaptarnos a un nuevo sistema. La reflexión sobre el cine empezó en un ambiente puramente literario porque, en el siglo XX, la escritora era el principal instrumento de divulgación y porque se examinaban las películas como «obras», unidades completas y cerradas, análogas a los libros, a los cuadros, a las obras de teatro. Kracauer habla siempre de películas enteras, sintetiza sus mensajes que compara al contenido de otras películas. El método no cambió mucho hasta finales del siglo xx. Era inevitable, la otra solución, el inventario minucioso de los planos, con palabras, habría sido fastidioso, el no lector habría logrado leer el texto.

Hoy es inútil describir las tomas que aparecen directamente en la pantalla, podemos escoger una secuencia, aún un solo plano para realizar ponencias que articulan textos, comentarios orales e imágenes fílmicas. Además encontramos en Internet un gran número de documentos que atañen a sucesos notables o a aspectos ordinarios de la vida social. Esto es otro motivo por el cual tenemos que repensar nuestra concepción de la Historia. Las fuentes escritas dirigen la

atención hacia asuntos principalmente políticos. No es una necesidad, sino una costumbre, los estudios históricos se interesan más por los hechos, las fechas, los conflictos que por las actividades que se repiten diariamente, quizá porque contar una crisis es más fácil que delinear, por medio del lenguaje, las practicas cotidianas. Las películas hacen lo que los idiomas no hacen, muestran lo más común. Nadie impide a los historiadores que sigan enlazar uno tras otro los acontecimientos de modo que el pasado parezca lineal y coherente. Pero el cine interroga al investigador, evidencia el carácter problemático de muchos conceptos, de nociones que parecen evidentes, pero no lo son, si un especialista quiere mantenerse en el camino tradicional, tiene que aclarar sus presupuestos. Si no, sirviéndose de imágenes, se halla en estado de poner en ejecución otra Historia, de larga duración, historia de la gente que no hace la Historia.

A TEORIA DA RELAÇÃO *CINEMA-HISTÓRIA* COMO BASE PARA A EPISTEMOLOGIA DA *RAZÃO-POÉTICA* E PARA A RECONSTRUÇÃO DO PARADIGMA HISTORIOGRÁFICO

JORGE NÓVOA

Universidade Federal da Bahia

A Luis Hueso, a Gloria Camarero
e a todos os bravos guerreiros
da problemática-objeto *cinema-história*
do I Congresso Internacional de História e Cinema.
A Soleni Fressato, Sol da minha vida.

I. INTRODUÇÃO

O fenómeno cinematográfico é a mais complexa linguagem elaborada pelo homem, vez que se trata da que mais próximo chegou do limite de «substituir» a realidade histórico-social. É assim, uma forma de consciência social que busca representar o real através de narrativas que envolvem imagens e sons tal qual eles existem na vida humana e no universo. Nesse sentido o século XX é um verdadeiro caldeirão de experiências no que concerne à utilização da linguagem cinematográfica para os mais diversos fins. A importância que o discurso cinematográfico, sobre os processo históricos adquiriu ao longo do século XX superou, ao menos em impacto, todas as outras formas de expressão historiográfica. Não é por acaso que o século XX é denominado o século das imagens. Isto já é um grande indicativo de que o cinema não é, nem pode ser, uma linguagem que se nutre de si mesma, *o belo, do belo, pelo belo! A* historiografia e as ciências sociais se utilizam, por sua vez, de teorias, métodos e linguagens diversas —inclusive a cinemática— com a finalidade de comunicar suas inquietações, investigações e explicações dos fenómenos da realidade social e histórica. O cinema, em geral, não visaria em primeira

instância à explicação dos fenómenos, sobretudo quando se trata de ficções. A historiografia sim. É o seu principal objetivo. Suas «narrativas» não fariam sentido se não tivessem, além da descrição, a explicação como objetivo. A descrição é assim, muitas vezes, a própria explicação. O cinema é arte e como tal não pretenderia outra coisa senão o deleite estético. Mas será realmente essa a realidade? E se estendermos a dimensão de tal fenómeno à relação literatura-história e às relações da história com as outras linguagens estéticas de todos os tempos. Elas visariam apenas divertimento, passatempo ou deleite estético?

Essa *é bem* a realidade de muitas obras. Mas mesmo aquelas que visam apenas o entretenimento, no ponto de partida se debruçam, quer seja, sobre um fragmento da vida, da história natural e/ou social. Mesmo a obra cinematográfica mais «ilógica», menos linear, mais abstrata ou surrealista, *0 cão andaluz* do grande Luis Buhel, por exemplo, através de múltiplas mediações, é «filha de seu tempo», é condicionada por esse tempo, quer dizer algo sobre ele, é provocada por ele e o diz, esteja seu autor consciente ou inconsciente desse fato. E isto mesmo que seu discurso se dirija, tanto quanto suas representações, a um passado tão longínquo quanto a aurora do homem. Qual seria, portanto, nossa dificuldade diante da mais bela escultura de Da Vinci ou do O Aleijadinho nas igrejas Barrocas das Minas Gerais brasileiras, em explicá-las como se pudéssemos destituí-las de suas historicidades? A mesma dificuldade experimentaríamos ao tratar a obra de um Goya ou de um Monet, ou também a música de um Mozart ou de um Stravinsky, ou ainda um «romance» como *Hamlet* ou um outro como *Dom Quixote de la Mancha.* Todas essas manifestações podem ser objetos de pesquisas históricas. Interferiram, e ainda interferem, na «história», simultaneamente no que concerne à representação do «seu» tempo e aos valores, à cultura e à consciência social e histórica do nosso tempo. Portanto, são ao mesmo tempo plenas de historicidade e presentistas! Em alguma medida elas modificaram os seus e o nosso mundo. Mas não testemunharam apenas. Todas elas formularam interrogações, interpretações, conclusões transcendentes às suas historicidades.

Na riqueza que contém se encontra também uma parte substantiva dos elementos necessários para a elaboração da epistemologia da razão-poética uma das bases incontornáveis para a reconstrução do paradigma historiográfico. A historiografia vem buscando narrar, explicar, apreender os acontecimentos, individuais e sociais, e os fenómenos psicológicos e históricos que envolvem os

homens nas suas relações. No seu tortuoso processo de afirmação enquanto ciência se confunde e é confundida muitas vezes com formas estéticas de narrativa como as da literatura, por exemplo. A experiência da cinematografia também vem buscando narrar, explicar, apreender os acontecimentos, individuais e sociais, e os fenómenos psicológicos e históricos que envolvem os homens nas suas relações, na maioria das vezes com o objetivo de entreter, divertir. Mas ao fazê-lo se utiliza não apenas de argumentos «racionais». Utiliza todos os ingredientes que se acham na vida, muitas vezes exacerbando-os no limite da tragédia ou do cómico, com os sentimentos, sons e cores da vida. E seus resultados muitas vezes superam aqueles que encontramos nos livros de ciências sociais, psicologia e de história. Ou seja: de há muito dispomos, nós historiadores e cientistas sociais, dos meios tecnológicos e linguísticos para criar novas formas de narrar, explicar, representar os fenómenos sobre os quais nos debruçamos, sem que ainda tenhamos tirado todas as consequências desse fato e particularmente de um: o cinema ajudou a materializar as condições para a emersão de um «novo» paradigma que denominamos de razão-poética.

II. DAS LINGUAGENS E DA HISTÓRIA

O início da linguagem humana é muito difícil de ser precisado. Para a filosofia ela encerra o problema ontológico relativo às relações entre o ser e a consciência, entre a prática e a teoria. *Penso logo existo* dirão alguns. Mas as buscas da resolução teórico-científica desta questão ensejam outras possibilidades. *A existência determina a consciência* dirão outros. A história do pensamento em geral oscilou entre um extremo e outro. E se é verdade que em sua *A fenomenologia do espírito,* Hegel (s.d.) afirma que o todo é o verdadeiro, também é verdade que ele trata o fenómeno do espírito como se fosse possível concebê-lo engendrando-se permanentemente na história pela resolução de suas contradições internas. Por isso é considerado um pensador idealista. Assim, se aceitamos aqui sua premissa sobre a veracidade da totalidade histórica, trata-se da assunção de um pressuposto metodológico. Porém negamos a possibilidade de explicação do fenómeno da consciência e da evolução do pensamento humano de per si, sem a pesquisa das relações complexas e contraditórias entre o espírito que representa e percebe o real histórico e esse mesmo real. O processo histórico é uma totalidade em movimento permanente e dessa realidade faz parte o próprio pensamento. Concebemos, pois, que o real-histórico é composto de múltiplas instâncias que se inter-relacionam,

se determinam, se condicionam mutuamente e se negam permanentemente. Por conseguinte, à questão fundamental de toda a história da filosofia, a saber, quem determina mais, quem nasceu primeiro, o ser ou a consciência, entende-se aqui ser esta uma formulação sofista à qual só é possível responder corretamente, não de forma cartesiana, mas através de um «monismo» totalizante. A consciência é pois uma outra forma de existência do ser, mas é também o ser: é o ser superior - somente uma tal consciência poderia conceber o cinema. É a natureza que pensa e tem consciência de si mesma. E possível assim conceber como hipótese a ideia de que não existem limites rígidos entre o ser e a consciência.

Uma vez realizada a evolução natural que permite a um mamífero antropomorfo tornar-se o ser humano (hominização), o processo dessa transformação é o mesmo da génese da consciência. O salto de qualidade evolutiva que institui a humanização, tem por condição natural, prévia, a hominização, mas não pode se reduzir a ela, vez que o ser consciente impulsiona a autocriação ilimitada através do processo sócio-cultural que o distingue de todos os outros animais: o trabalho social consciente. Ao refletirmos sobre a pré-história necessitamos pensar o trabalho como acepção larga. Precisamos pois colocar a premissa da totalidade hegeliana, sobre seus próprios pés, mas não para construir um objetivismo feuerbachiano. Concluímos: a produção espiritual não é precedida pela material, ou vice-versa, porque ambas nascem juntas, se alimentam mutuamente e se uma se distancia da outra no processo histórico é porque se trata do desenvolvimento desigual das partes da totalidade do processo histórico que só podem ser explicadas no interior e à partir dessa mesma totalidade, ainda que se parta de uma de suas instâncias. A construção do método e da teoria científicos deve, pois, admitir que não é suficiente pressupor isto, mas buscar fundir os *approches* específicos a cada instância do real numa síntese superadora de tal sorte que os fenómenos históricos sejam observados nos seus diversos aspectos como síntese de múltiplas determinações. È preciso pois, fusionar as abordagens e as teorias gerais, pressupondo que no concreto-histórico, o subjetivo e o objetivo são indissociáveis.

É pois, a dialética a expressão mesma do movimento do real. Para responder, de modo consequente, a esta problemática do ser e da consciência, tanto como à da relação entre os fenómenos da estética e da linguagem, sua adoção encontra-se na base da elaboração de uma epistemologia que denominamos da razão-poética como fundamento da relação cinema-história e da historiografia. Por que não

dizermos das linguagens? Mas até o presente, os esforços no sentido de enfrentar tal questão que não é apenas teórica, conceituai e metodológica, mas também relativa à produção real de conhecimento, têm sido individuais. A vastidão do seu território é, lato senso, o do universo. Entretanto, o nível mais simples das relações entre o homo social e o indivíduo, já exige mobilização de verdadeiras legiões de cérebros, o que de fato nem de longe foi realizado. Sem dúvida, mesmo admitindo como o faz Fougeyrollas (1964) ao dizer, sem nenhuma aspiração ao ecletismo, que todo pensamento encerra uma dose de *dialetização* é possível destacar quatro gigantes do pensamento dialético moderno, posteriores a Hegel, e que, no dizer de Peter Gay (1989), podem ser considerados como formadores de consciência histórica crítica contemporânea: Darwin, Marx, Freud e Einstein. Dentre eles, Marx e Freud pensaram a história social e nela, os indivíduos, cada qual a seu modo, acentuando mais ou menos os aspectos objetivos ou subjetivos do processo histórico. Só eles dois já constituem um mundo. Todavia necessitamos de recorrer a outros pensadores que nos ajudem a fundir, no ato do pensamento crítico, as conclusões pensadas em «separado» sobre as partes da totalidade histórica. Trata-se, por conseguinte, de uma atividade complexa à qual só poderemos atender, de modo parcimonioso, reconhecendo, entretanto, que se trata de uma necessidade incontornável que só poderá ser exercida a contento no âmbito de uma cooperação vasta entre os pesquisadores das ciências sociais e das naturais. As aquisições da filosofia e da epistemologia, não se podem furtar aquelas da psicologia, da psicanálise, da sociologia, da linguística, da biologia, da história, da estética, da cognição, das neurociências, etc.

III. DAS IMAGENS COMO LINGUAGENS E REPRESENTAÇÕES DO PROCESSO SÓCIO-HISTÓRICO

Possivelmente os hominídeos começaram fazendo gestos, mímicas, ao mesmo tempo em que emitiam sons! Com milénios foram se elaborando linguagens cifradas. Aprender a falar e a se comunicar, foi assim, uma experiência também sonora e musical. Sobre o homem de neerdenthal consegue-se afirmar que ele inventou instrumentos musicais paralelamente ao «aprendizado» da linguagem oral. Longo e tortuoso processo que permitiu que a formação da linguagem no homem pré-histórico já houvesse atingido um grau de complexidade considerável quando em cavernas pré-históricas no Brasil, em Altamira ou em Lascaux, animais, como o bisão, fossem pintados. Há pelo menos 22 mil anos que a humanidade utiliza imagens

(Sorlin, 1994, p. 84-86). Ao longo desse período todas as outras formas de linguagens vieram sendo utilizadas e umas sempre terminaram interferindo nas outras. O desenho e a pintura enfrentaram, no século xix, o aparecimento da fotografia e do cinema. No século xx viu-se que o cinema fez face à televisão e ao vídeo e estes aos multimeios. Nenhuma dessas linguagens conseguiu excluir a outra. Tentam representar, traduzir, interpretar a complexidade do real. Mas como já se disse tantas vezes, traduzir é, em alguma medida, trair. Como para o historiador não existe documento «puro», mesmo aqueles comprovadamente falsificados —como o célebre Diário de Hitler publicados pelo Der Spiegel— se não tiver o que nos ensinar sobre o objeto de sua «mentira», terá o que nos ensinar sobre o por quê das intenções e da ação do seu autor. Como afirma Ferro, «o conteúdo de um documento ultrapassa as intenções daquele que procurou registrá-lo» (1997, p. 28), seja este um documento imagético, sonoro, escrito ou oral.

O grau de perfeição que as línguas e as linguagens alcançaram na contemporaneidade pode nos dar a ilusão de que esse processo contínuo se fará a partir de agora apenas de modo tecnologista, cartesiano. Aliás, a ideologia dominante e o fetiche da tecnologia nos dão a impressão de que, tanto quanto o *Espírito Absoluto* de Hegel, de que se engendram de per si como um *Deus ex Machina,* sem historicidade fundada nas relações sociais dos homens. A Bíblia sustenta que *Deus se fez carne e habitou entre nós,* e a partir de Saussure e Lévi-Strauss se pensa a linguagem no século XX como estruturas auto-engendráveis. Com Lacan se pensa o inconsciente estruturado como linguagem que se manifestava através de seus significantes. E se Roland Barthes usou a semiologia na leitura das artes e da literatura, para a interpretação dos signos estruturados em textos, o fez abstraindo seus contextos e reduzindo tal interpretação à economia interna dos tais signos. Foucault estabelece os códigos de uma epistemologia fazendo retornar os saberes aos seus modos de construção. Proclama a morte de Deus, mas em seguida a do Homem. Assim, a essência de todos os procedimentos assinalados (e outros ainda) reside numa espécie de *pan-linguismo* onde tudo é linguagem. Entretanto, se todo conhecimento se traduz numa linguagem, necessariamente, e se é correto que em poesia a linguagem é constitutiva dela, por outro lado é sua expressão. Ou como pensava Husserl, se toda expressão é a expressão de algo, conquanto a semiologia e a semiótica tenham utilidade, não são suficientes para colocar os *novos problemas* da *nova era.* Se estes são de comunicação (de linguagem), são, so-

bretudo, de passagem a ações irredutíveis às linguagens que os tentam expressar (Fougeyrollas, 2007, p. 22-23).

IV. CINEMA-HISTÓRIA: TEORIA E OBJETO-PROBLEMA NA HISTÓRIA

Os desenhos, as pinturas, as fotografias, o cinema, as linguagens, as tecnologias não deveriam ser apenas objeto de estudo dos «especialistas». Não são espaços específicos daqueles que estudam já numa tradição - também legítima, os referidos produtos humanos e sociais, enquanto objetos de coleção, admiração estética ou ainda como atividade exclusiva de historiadores da arte, dos *expertos.* E assim a própria história da arte se acha numa profunda crise. Diz Sorlin tratar-se «da crise da escrita».

A relação cinema-história é portanto, dialética. Ela não é «sempre» um objeto passivo, vez que é também sujeito. Problematiza, portanto, o mundo, seu tempo e seus fenómenos. Interpreta-os, representa-os e em muitas medidas, explica-os. O cinema, em grande medida por sua capacidade de produzir discursos sobre a história, por sua capacidade ontológica e epistemológica de representar a historicidade de uma época ou de um fenómeno, constrói, de uma só vez, uma narrativa na qual se acha imbricada uma explicação, que por mais que queira ser descritiva, é também explicativa. A especificidade de uma verdadeira obra de arte e da linguagem estética é que, passado os eventos e as condições que lhes deram origem e sobre os quais buscou interferir, representar e explicar, guarda sempre as propriedades metafísicas do «belo». Transcende a seu mundo, a seu objeto e a seu tempo, sem perder suas especificidades, suas particularidades e sua historicidade. Adquire - já tendo potencialmente desde seu nascimento, os elementos de sua transcendência que experimentados em outros contextos históricos adquirem novos sabores, guardando os antigos, renovando-os, transmutando-os. O mais perturbador para o historiador é que as referidas «obras de arte» - e o cinema mais que todas do século XX, não somente procuraram explicar os fenómenos históricos, como em muitos casos foi mais além que o discurso e a representação cine-historiográfico. Este é o caso de filmes como por exemplo, *0 Nascimento de uma nação, JFK* e *Terra e Liberdade,* para citar três exemplos dentre muitos. Grandes questionamentos «Cine-historiográfico» do século foram realizados por sua filmografia *(A Batalha de Argel, O Grande Ditador, Cidadão Kane, Metrópolis, Ladrões de*

bicicletas, Rocco e seus Irmãos, Longe do Vietnam, Morrer em Madri, e tantos outros) e o impacto que produziram foi maior do que qualquer clássico da historiografia.

Mas existe um outro lado nesse processo. Se oitenta por cento da consciência histórica (falsa ou verdadeira) foi adquirida pelo cinema, a rigor o cinema mundial produziu muito mais «ilusão», no sentido de ideologia, do que conhecimento real. Mas o impacto que muitos filmes produziram na consciência histórica crítica de várias gerações não tem comparação com nenhuma obra escrita, historiográfica ou não. Em alguns casos a escrita cinematográfica da história ultrapassa a historiográfica e em outros, a ultrapassagem traz consequências concretas, políticas, históricas imediatas. Este foi o caso do filme de Oliver Stone que reabriu o caso tabu do assassinato de Kennedy. As vezes as consequências ficam no nível mais interpretativo, provocando o historiador e as gerações posteriores ao fenómeno, como no caso de *Amém* de Costa Gavras ou mais recentemente em *O Labirinto do Fauno* de Guillermo Del Toro. No primeiro, a colaboração da igreja católica com o nazismo é levada às consciências de milhares de espectadores em todo mundo através de um fato real. No segundo, as resistências ao poder franquista na Espanha pós-1939, fica como que exigindo dos historiadores que se debrucem sobre este acontecimento, pois normalmente é dado que depois da derrota dos Republicanos — e dos revolucionários— se instaurou um poder não apenas absolutista, mas também absoluto. Mas em muitos outros o resultado é uma verdadeira «falsa consciência» da realidade histórica.

Somente nos anos sessenta e setenta do século XX começou a se afirmar uma nova concepção entre os historiadores no que concerne especificamente ao cinema, admitindo tratar as representações realizadas pelos filmes como passíveis de utilização pelo historiador. Na França, no campo da historiografia, este movimento foi liderado por Marc Ferro, não por acaso, historiador da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, mas também do colonialismo, da história da historiografia e teórico da relação cinema-mídia-história. Somente com Ferro, a partir dos anos 60 do século passado, a relação cinema-história ou imagem-história, adentrou os recintos das universidades.[1] Além disto, escreveu para o cinema e trabalhou por 13 anos com o programa *Histoires Parallèles,* aos sábados, às 19hs30', no ART, o mais prestigioso canal francês de televisão. Mas quando iniciou suas pesquisas so-

1. Ler a entrevista realizada por François Garçon e Pierre Sorlin De Braudel à «Histoire parallèle», *CinémAction,* 65 (1992).

bre cinema-história, teve cancelado o financiamento da sua equipe pelo Conselho Nacional de Pesquisa (CNRS), além de prestar 8 vezes o concurso nacional francês para aceder à carreira do magistério. Marc Ferro irá se afirmar numa conjuntura de renovação geral, no processo científico e cultural que trazia os reflexos corrigidos do movimento cinematográfico da *Nouvelle Vague.* Ao lado de outros movimentos cinematográficos que apareceram no pós-guerra como o *Neo-realismo* italiano ou o *Cinema Novo* brasileiro, a *Nouvelle Vague* também ajuda a dotar o cinema, já não mais apenas como fonte de divertimento, mas como expressão artística completa. Mais que isso. Tais movimentos cinematográficos ampliam as interrogações sobre a vida, sobre o mundo, sobre as relações, de relativamente amplas camadas da população mundial. Seu interesse pelo drama humano, social, psicológico e, portanto, pela história, teve reflexos importantes para o *métier* do historiador. Reafirmou, por exemplo, a necessidade de o historiador observar as narrativas cinematográficas consagradas aos problemas históricos, especialmente àqueles do século XX, mas não só. Todos os aspectos da comédia, do drama e da tragédia humana assumem uma relevância figurativa sem precedentes nas linguagens de representação. Marc Ferro (1993) usou seus cursos na École des Hautes Études en Sciences Sociales, a sua atuação enquanto historiador e seus livros e artigos para abrir brechas nas *fortalezas bem fortificadas das academias,* como diria Georges Haupt (1980). Porém, se passaram mais de 65 anos após a invenção do cinematógrafo para que o estudo da relação cinema-história fosse institucionalizado. No entanto, está cada vez mais longe o tempo em que apenas os documentos escritos serem únicos dignos e legítimos de serem tratados na investigação pelos pesquisadores em geral. Menosprezadas pelo historiador tradicional durante quase todo século xx, hoje, contudo, é possível dizer que as imagens passaram a ocupar um destaque considerável, na reflexão dos historiadores e cientistas sociais.

O passado mais longínquo, como o mais próximo, permite uma visão prospectiva na qual o processo histórico funde e refunde as técnicas, as linguagens e algo que parece ser essencial para o ofício do historiador: a narrativa. A «escrita» cinematográfica possibilitou a única linguagem capaz de, na exposição, fundir a multiplicidade dos tempos históricos. Ontem, as narrativas historiográficas se achavam confrontadas àquelas da literatura. Mas já em 1916, como lembra Burke, era publicado na Inglaterra um livro intitulado *A câmera como historiadora.*[2] Ao

2. Peter Burke, *Testemunha ocular: história e imagem,* Bauru: EDUSC, 2004. p.199

longo do século XX, enquanto a historiografia buscou a problematização analítica, o cinema desenvolveu uma sorte de síntese explicativa. Hoje o conhecimento histórico e as suas narrativas se acham confrontadas às novas linguagens: aos multimeios. A reflexão que se impõe exige pensar de que modo a simples tecnologia do lápis e papel, junto com os mais modernos e sofisticados dos multimeios podem ajudar ao historiador a buscar ampliar, ao mesmo tempo, a sua capacidade de produzir conhecimento histórico, tanto quanto ampliar incomensuravelmente a sua transmissibilidade e a sua recepção. Contudo, se no final dos anos sessenta Le Roy Ladurie (1973) já alertava para a utilização revolucionária do computador e se no início dos anos 80 Jacques Le Goff afirmava que «a história não poderá manter qualquer função no âmbito da ciência e da sociedade se os historiadores não souberem se colocar em dia aos novos meios de comunicação de massa» (1986, p. 16-17), ainda hoje é possível observar-se certa resistência a se considerar o cinema e os multimeios como da esfera do trabalho dos historiadores. Quando isto não acontece, subsiste uma enorme montanha de confusões que torna a viabilização em larga escala de novos canteiros de obras e de sua teoria uma tarefa ainda difícil. Ao mesmo tempo, se considerarmos as ondas *modísticas* ou o desinteresse, quer seja pela negação de recentes conquistas, quer seja simplesmente pela sua substituição por objetos, problemáticas e abordagens mais «novas» ainda, temos aí um quadro bastante complexo que exige a obstinação daqueles que sabem que o produtor de conhecimento na *sociedade do espetáculo* tem que lutar ao mesmo tempo, contra a ignorância, contra o obscurantismo e contra a reprodução ampliada das ideologias novas e velhas, embaladas em função dos novos sabores do mercado de consumo da «ciência». Por isto, a reflexão de natureza epistemológica (e não apenas instrumentalizante) sobre a produção do conhecimento nas ciências humanas, assim como sobre a sua difusão, se acha ainda muito aquém das nossas necessidades e das reais possibilidades ofertadas pelo desenvolvimento desigual de linguagens e tecnologias que se acham ao nosso dispor. Ela se coloca com uma complexidade ainda mais aguçada quando pensamos o modo específico de comunicar conhecimento que é aquele da história e que envolve a narrativa histórica. O enfrentamento dessas questões exige, portanto, uma reflexão transdisciplinar na acepção de Stengers e não apenas interdisciplinar vez que nesta existe uma «troca» entre «proprietários» de territórios científicos sem que se busque a fusão dos saberes. Trata-se, pois,

de uma reflexão que se inscreve no coração mesmo da elaboração científica na teoria do conhecimento, problematizando as abordagens e os limites intrínsecos de cada disciplina recusando-se as justaposições (Dosse, 1997, p. 387).

É verdade que quando Ferro nos anos 60 do século passado começou a elaborar suas reflexões sobre a relação cinema-história, ele havia sido precedido por outro grande pesquisador, digamos, da sociologia e da psicologia da história, através do cinema. Trata-se de Siegfried Kracauer que foi um dos importantes pensadores «marginais» do exílio judaico do III Reich próximo de Fritz Lang, Ernst Bloch, Georg Simmel, Walter Benjamin, Theodor W.Adorno (Traverso, 1994). O cinema, mesmo antes do pioneirismo de Siegfried Kracauer, ainda nos anos 20, 30 e 40 do século passado, já havia se tornado objeto de estudo, minoritário é verdade, daqueles que queriam investigar não apenas os seus textos e contextos, mas o que de per si a películas diziam sobre os processos históricos aos quais se referiam e àqueles nos quais foram produzidos. Os estudiosos da estética da sétima arte estão nesta categoria e, ao mesmo tempo, as experiências dos soviéticos, alemães e mais uma década, dos italianos nos enchem de exemplos em relação ao fato de que suas obras quereriam elaborar estéticas as mais competentes no desvendamento da alma humana e dos mundos que o homem foi capaz de criar para suas vidas. Nessas experiências, não desejavam apenas uma estética que divertisse, muito embora esse componente se impusesse, pelo menos para aqueles que ambicionavam atingir um público menos restrito. Produzir películas é tarefa muitíssima dispendiosa para a qual a relação com o público é um dos fatores primordiais. Assim, se os estudiosos buscavam mais a estética, os cineastas, por suas vezes, procuravam divertir e/ou explicar os homens e suas relações sociais. Todavia, a particularidade de Kracauer salta aos olhos. Ele nunca foi um crítico ou um estudioso da história do cinema ou deste como estética. Já em 1946 se referindo à sua célebre obra no Prefácio da mesma, disse:

> O objetivo deste livro não é analisar os filmes alemães em si. Na realidade, ele visa a ampliar, de um modo específico, nosso conhecimento sobre a Alemanha pré-Hitler.
>
> E minha opinião que, através de uma análise dos filmes alemães, pode-se expor as profundas tendências psicológicas predominantes na Alemanha de 1918 a 1933, tendências psicológicas que influenciaram o curso dos

> acontecimentos no período de tempo acima mencionado e que terão de ser levadas em consideração na era pós-Hitler.
>
> Tenho razões para acreditar que o uso aqui feito dos filmes como um meio de pesquisa pode ser proveitosamente estendido aos estudos sobre o atual comportamento das massas nos Estados Unidos e em outros países. Também acredito que estudos deste tipo podem ajudar na elaboração de filmes —sem falar nos outros meios de comunicação— que irão colocar em prática os objetivos culturais das Nações Unidas. (Kracauer, 1988, p. 7)

Kracauer consegue, pela primeira vez e de modo sistemático, tratar as películas alemãs da primeira metade do século XX como fontes de conhecimento sobre a história. Observem que isto é feito usando o que chamamos de transdisciplinaridade. Está preocupado com a história, com as causas de um fenómeno histórico e para tal ele busca fundir múltiplas abordagens. A história e à sociologia ele não pôde privar a psicanálise. E ele faz isto tendo em mente, não apenas a curiosidade científica. A partir dos problemas de sua época e de modo comparativo com o que se passava em outros espaços nacionais —mesmo se em *De Caligari a Hitler* o espaço da sua investigação é a Alemanha— ele procura dar uma explicação ao fenómeno do nazismo. Intui *a posteriori* que tal pesquisa pode ser proveitosamente estendida aos estudos sobre o comportamento das massas nos Estados Unidos e em outros países nos finais dos anos 40 e anos 50. Sua «ciência» não é destituída de desejo prático, educacional e transformativo. Ou numa palavra: pedagógico. Ela está imbuída de uma ética e de uma crença em sua utilidade social como se ele tivesse escutado as críticas de Marx sobre o culto reacionário do passado e as de Nietzsche sobre a mentalidade cientificista e racionalista do final do século xix instituída pelo positivismo rankiano (Nietzsche, 1999).

Kracauer quer impedir o retorno do nazismo. O móvel de seu estudo é ético e político. Esta perspectiva será abandonada progressivamente pelas correntes historiográficas e sociológicas estruturalistas e pós-estruturalistas, chegando ao paroxismo nas correntes pós-modernistas (Nóvoa, 2004) que, através de uma espécie de agnosticismo não acreditam que seja possível dotar tais disciplinas de um caráter científico e muito menos ético (Wood, Foster, 1999). Uma certa linhagem se estabelece entre ele, Nietzsche e Marx. E da mesma forma que existe uma rejeição considerável à Marx e à Kracauer, também existe uma séria

tentativa de recuperar Nietzsche como relativista e niilista. Mas é o próprio quem prognostica a importância da história para a humanidade e em termos surpreendentes. Diz ele:

> A história, na medida em que está a serviço da vida, está à serviço de uma potência a-histórica e por isso nunca, nessa subordinação, poderá e deverá tornar-se ciência pura, como, digamos, a matemática. Mas a questão: até que grau a vida precisa em geral do serviço da história, é uma das questões e cuidados mais altos no tocante à saúde de um homem, de um povo, de uma civilização. Pois, no caso de uma certa desmedida de história, a vida desmorona e degenera, e por fim, com essa degeneração, degenera também a própria história (Wood, Foster, 1999, p. 275-276).

Para Kracauer (1988), a transcendência da utilidade dos estudos sobre os fenómenos históricos a partir das fontes cinematográficas -e a partir de uma perspectiva transdisciplinar, poderia ajudar no desenvolvimento de uma consciência histórica crítica ou, como ele mesmo disse, na elaboração de filmes —sem falar nos outros meios de comunicação— *que irão efetivamente colocar em prática os objetivos culturais das Nações Unidas.* De modo bastante antecipador ele imagina que os discursos históricos através de filmes — inclusive aqueles de outras mídias, podem servir ao objetivo de construir um mundo melhor. O cinema passa assim, para o cientista social, para o psicólogo e para o psicanalista, a ser visto como um modelador de mentalidades, sentimentos e emoções de milhões de indivíduos, de anónimos «agentes» históricos mais ou menos inconscientes. Ele é também o registro do imaginário e das ações dos homens nos vários quadrantes do planeta, um lugar de memória. O cinema se transforma ainda em difusor de ideias e sobre a história de modo mais ou menos pedagógico.

V. UM LABORATÓRIO «INESGOTÁVEL» OU O CINEMA «ESCREVE» A HISTÓRIA DO SÉCULO XX

O cinema é um sistema de linguagem e o mais complexo sistema de comunicação que o homem já inventou. Extrai sua fascinação absoluta da capacidade de dar ao seu público a ilusão de realidade. Representa, reflete, registra, comunica, explica, induz a ação e manipula. Dessa forma e desde cedo ficou visível sua excelência como meio para manipular e dominar as consciências! As «evidências» do real-

histórico podiam ser modificadas dando sempre a impressão de fidedignidade. O cinema mente e muitas vezes premeditadamente. Por isto também se têm que partir do pressuposto de que a «realidade» da ficção ou do documentário nem sempre coincide objetivamente com o processo histórico que pretende traduzir ou representar. Seus autores nem sempre têm a intenção de contar a verdade. Muitas vezes trata-se da realização de uma-al. As variações de objetivo e, em certa medida de alcance técnico, são também condicionadas social e historicamente. A realidade-ficção do cinema induz ou promove assim, leituras e interpretações das camadas sociais que, direta ou indiretamente, controlam os meios de produção de imagens e do imaginário, mas também da ideologia que condiciona por sua vez, as mentalidades. Tais meios se diversificarão com o rádio, a televisão o vídeo, o computador, a Internet, etc, alavancando a arte na época da sua «reprodutibilidade técnica» (Benjamin, 1994). A afirmação desses meios ao longo do século transformou-o naquele da imagem sonorizada, colorida e em movimento. A eficácia de tais instrumentos dotou as classes dominantes de sistema extraordinário de difusão de substância ideológica e homogeneizadora da dominação criando também aquilo que Adorno e Horkheimer (1985) denominaram conceitualmente de indústria cultural. A exacerbação de suas potencialidades alimentou as «fantasias» das camadas dominantes com o objetivo da construção do «pensamento único».

Portanto, para além da importância do cinema-divertimento ou do cinema-arte e da mesma forma, do cinema-documentário como laboratório para a investigação do historiador, é preciso examinar a fundo os filmes também como praxis pedagógica caracterizada como formadora das grandes massas da população. Isto quer dizer que para o bem ou para o mal as películas formam consciências, tenha sido ou não a intenção dos seus autores. O impacto avassalador dos multimeios, inclusive como prolongamento da experiência do cinema e todas as outras formas de comunicação audiovisual que derivaram, em grande medida, do cinema, precisam ser observadas também dessa perspectiva.

Ferro adotará uma atitude mais distanciada que a de Kracauer, talvez, acerca da possibilidade das narrativas históricas, dos discursos históricos e das representações do processo histórico poderem condicionar a história numa determinada direção de modo tão claramente identificável. Mas ele —que muito jovem experimentou o engajamento quando aderiu aos 16 anos aos grupos

de jovens que lutaram contra a ocupação alemã da França,[3] não se desfez da convicção de que as narrativas, os discursos e as representações eram também agentes históricos. Logo na abertura do seu *Como se conta a história às crianças em todo o mundo* ele afirma o seguinte:

> Não nos enganemos: a imagem que temos dos outros povos, ou de nós mesmos, está associada à História que nos contaram quando éramos crianças. Ela nos marca por toda a existência. Sobre essa representação que é também para cada um uma descoberta do mundo, do passado das sociedades, se agregam em seguida opiniões, ideias fugidias ou duráveis, como um amor..., enquanto permanecem, indeléveis, os vestígios de nossas primeiras curiosidades, de nossas primeiras emoções.
>
> São essas pegadas que precisamos conhecer ou reencontrar as nossas, as dos outros, em Trinidad como em Moscou ou em Yokohama. (Ferro, 1986, p. 7)

As visões, o olhar que destinamos ao outro, a um outro país, pode ser também aquele que dirigimos ao «inimigo», real ou imaginário, de classe e nem sempre é uma visão consciente e clara de todas as suas consequências. Ferro fala do conteúdo latente das obras analisadas. Em *Cinema et História* nos dá um exemplo clássico de como inconscientemente «a verdade» latente pode se revelar ao olhar clínico que sobre os documentos dirijamos. Aqui o documento é um filme:

> O que é evidente para os documentos ou para os jornais de atualidades, não é menos verdade para a ficção. O inesperado, o involuntário pode ser grande. Em A vida num subsolo, filme de 1925, um casal consulta um calendário mural para calcular a data na qual nascerá a criança esperada. Tal calendário, de tipo muito corrente, assinala a data de 1924; mas ele acha-se desde então ornado por um grande retrato de Stalin... (Ferro, 1993, p. 42)

Aparentemente, nada de especial, sobretudo se pensarmos que se tratava de um filme destinado à difusão para o grande público. Mas é exatamente aí que reside

3. Ver *La Passion de 1'Histoire*, filme de Michel Vuillerme e Ílios Yannakakis. Paris, Lapsus et Histoire.

a questão. O «inocente» cineasta difundia de modo sub-reptício, provavelmente fruto de um lapso que ele mesmo, talvez, não percebeu, a ideia de que Stalin já era o grande dirigente da URSS, quando seu poder só se consolida definitivamente em 1929. Isto pode ser depreendido de diversos relatos atualizados como o de Podtchekoldin (1993) sobre o pragmatismo perverso de Stalin na construção de seu próprio aparelho dentro do antigo Partido Bolchevique após a tomada do poder mostrando que existiu um cálculo político prévio que pesou decisivamente. Portanto se, muitas vezes a historiografia é questionada, corrigida e problematizada pela cinematografia, não raro acon tece ocontrário. As pesquisas em arquivos demonstram que a camada dominante que se cristalizou em torno de Stalin não apareceu da noite para o dia. Foi um longo processo que se iniciou mesmo antes da Revolução de Outubro de 1917.[4] Estas divergências entre Stalin e Lenin desde antes de outubro de 1917, não aparecem, por exemplo, na película do grande cineasta soviético que irá tanto sofrer das perseguições de Stalin (Nova, 1995). Serguei Eiseinstein foi obrigado pelo próprio Stalin a suprimir inúmeras passagens do seu filme *Outubro* que será lançada no décimo aniversário da Revolução, em 1927. Hoje existem várias versões e nenhuma reproduz exatamente a versão do próprio Eiseinstein.

Assim, os fatos do processo da tomada do poder de 1917 e aqueles que se sucedem à morte de Lenin contestam a imagem de *grande líder* que se quis construir de Stalin. Ao mesmo tempo, a partir de então se procura elaborar o culto à personalidade transformando o tirano em *pai dos pobres.* Mas logo será revelada sua verdadeira face. A política de coletivização forçada das terras da URSS em consequência da qual, milhões de soviéticos pereceram impiedosamente mostrará com toda clareza o absurdo do totalitarismo estalinista. As cenas de um outro filme, plenamente fidedigno baseado nos relatos da filha de Stalin, Svetlana Illiluyeva,[5] mostram a grande violência de uma política que, a pretexto de socializar as terras do kulaks (camponeses ricos) deportou à morte e executou generalizadamente milhões de camponeses pobres que constituíam a camada dos moujiks. Sem

4. Pierre Broué, *Le Parti Bolchevique. Histoire du P.C. de 1'URSS,* Paris: Minuit, 1963. pp 80-82. Leia-se também: Marc Ferro, *La révolution de 1917,* Paris: Albin Michel, 1997. pp 492-497 e Victor Serge, *O ano I da Revolução Russa,* São Paulo: Ensaio, 1993. Oscar Anweiler, *Les soviets em Russie,* Paris: Gallimard, 1972.
5. *Stalin,* filme de Ivan Passer, com Robert Duvall no papel de Stalin. Trata-se de um filme americano e húngaro de 1992, baseado nos relatos da filha do ditador. Foi a primeira vez que um cineasta americano filma no Kremlin.

dúvida que o aparelho do Estado e do Partido controlado por Stalin iria lançar mão de todos os recursos para defender tal política. Ele procurou usar inclusive o cinema e os cineastas soviéticos. Este foi o caso de Alexandre Medvedkine autor de um filme mudo pleno de valor estético que deveria ser uma apologia da política de ataque ao moujiks e que termina fazendo o oposto. Um camponês ingénuo e crente que procura apenas encontrar a felicidade. Na sua obra-mestra Medvedkine cria uma grande parábola social e uma metáfora política, plena de poesia e humor que ficou perdida até 1961 quando foi redescoberta em Bruxelas. A própria trajetória de Medvedkine, que ultrapassa de muito a existência de Stalin, é uma espécie de laboratório «privado» das contradições da história da URSS e da história do cinema russo com a referida história. (Feigelson, 2002) Em *A. felicidade* é mostrado muito mais do que pretendia seu autor. E mostrado, por exemplo, o ridículo que era tratar o moujik como o inimigo interior, façanha que Eiseinstein não conseguiu ao realizar seu Alexandre Nevski. É Eiseinstein, quem diz:

> Eu acabo de assistir a comédia de Medvedkine, A Felicidade, e, como se diz, eu não posso ficar em silêncio. Pois em venho de ver como ri um bolchevique! (...) Quando Khmyr trabalha com seu magro cavalo à pêlo, é difícil de não rir. Mais Khmyr não é um imbecil, nem um estacionado. O que se acha em causa, é o que Marx chamava « a estupidez da vida camponesa»: nós já conhecemos isso, nós já passamos por isto, e nós ultrapassamos isto de modo irreversível. E esta « estupidez» parece cem vezes ainda mais estúpida quando ela surge envolvida por fazendas coletivas e de máquinas e tratores. (Eisenstein, [1936] 1968)

Tudo isso faz com que a leitura sobre esse período seja de um olhar crítico a ponto de identificar, não apenas os equívocos eventuais de representações desse passado, mas também suas manifestações inconscientes. Ainda sobre o filme *A vida num subsolo* Ferro nos adverte:

> Esses lapsos de um artista, de uma ideologia, de uma sociedade constituem reveladores privilegiados. Eles podem se produzir em todos os níveis do filme, como nas suas relações com a sociedade. Apreendê-los nas suas discordâncias e concordâncias com a ideologia, ajudam a descobrir o latente atrás do aparente, o não-visível através do visível. Existe ai material

> para uma outra história que não pretende constituir evidentemente um belo conjunto ordenado e racional, como História; tal material contribuiria, sobretudo, para afinar ou para destruir, esta História. (Ferro, 1993, p. 42)

Uma leitura que envolva a apreensão do não-dito, dos silêncios, é o que Ferro denomina uma contra-análise da sociedade. Outro filme, desta vez americano, pode dar-nos uma mostra do que significa o «involuntário» se manifestando através de um documento. Em *Truman*, filme de Frank Pierson de 1995, numa passagem que retrata a comemoração do aniversário do Presidente, este, recolhido ao seio de sua família e de modo contrito, comemora o evento com um bolo. De modo ainda mais contrito se dirige à cozinha e ao pessoal que lá trabalha dizendo haver trazido a «sobra», o «resto» do bolo do seu aniversário. Atitude rara e benevolente mostra não o lado «generoso» do Presidente e sim o oposto. Pouco importa se, de fato, isto não tenha acontecido como foi retratado. Os documentos informam mais sobre o tempo em que foram concebidos. Trata-se do inconsciente do cineasta que retrata Truman. Mas é também o inconsciente do povo acostumado a obter dos banquetes dos seus governantes apenas as sobras, os restos. E homem retratado de forma tão dócil será o responsável pelo desaparecimento da população civil e inocente de Hiroshima e Nagasaki. O pretexto é que se visava a capitulação japonesa quando estes estavam completamente exauridos e seus governantes buscavam os termos de uma rendição. Pode ser que o Presidente Truman e seus adjuntos acreditassem até nos argumentos que avançavam oficialmente. É o que o filme tenta mostrar. Mas este de ficção entra em contraste frontal com a violência dos propósitos de Truman quando discursa ameaçando os japoneses e que foi registrado em documentos fllmográficos e sonoros incorporados a outros documentários. Na verdade, este gigantesco inconsciente histórico só se revela completamente quando re-inserido no contexto histórico das disputas entre soviéticos e americanos no imediato pós-guerra.

VI. Leituras das representações (no cinema e na história) da história alemã

Kracauer também irá se referir várias vezes ao fenómeno do latente que constitui o verdadeiro objeto e problemática de *De Caligari a Hitler*, através do qual procura responder a questões como, por exemplo, por que a população alemã de um modo geral adere a Hitler. E para responder busca explicar a tragédia da história

alemã sob a égide de Hitler e do nacional-socialismo a partir do cinema expressionista da República de Weimar.

A *revolução branca* de Bismarck foi, de fato, uma revolução pelo alto, através dos aparelhos de Estado, da burocracia e dos técnicos do Estado e através das classes dominantes mais poderosas e, sobretudo, de uma de suas camadas decisivas. Os Junkers de bota e capacete exalavam a arrogância e a força militar que fazem tremer a Europa a partir dos anos 60 do século XIX. Casta de origem feudal lhe foi outorgada uma autoridade sem comum, vez que podia suspender todas as liberdades e garantias. Detinham a maioria dos quadros superiores e fazia apologia da técnica e da estrutura hierárquica das forças armadas. Broué (1971) chama a atenção para o fato de que os funcionários eram prussianos e detinham a mesma concepção de autoridade. Prússia não conseguiu a unificação senão mais tarde ainda e pelo alto através da força do Estado, das forças armadas, e da burocracia. A Revolução de 1848, constituiu a ameaça de uma revolução proletária. Sem a confiança que a burguesia francesa demonstrou, por exemplo, as classes dominantes na Alemanha preferem a segurança de um Estado monárquico. Mauro (1971) chama a atenção para o fato de que «em 1870 a Alemanha já havia alcançado largamente a França por razões que obedecem ao mesmo tempo à política (a personalidade de Bismarck) à mentalidade dinâmica dos homens de negócios e ao espírito industrial de seu povo». Estado e capitalistas implantam a indústria pesada que se alimenta dos investimentos, empréstimos e compras do próprio Estado e que vai se dirigir e se apoiar na indústria de armamentos e de bens de capital. Sob a pressuposição desse conhecimento histórico mais ou menos criticamente difundido, Kracauer irá observar o seguinte:

> O fato de a maioria dos historiadores negligenciarem o fator psicológico é demonstrado por surpreendentes lacunas em nosso conhecimento sobre a história alemã desde a Primeira Guerra Mundial até o triunfo de Hider...E, contudo, as dimensões do acontecimento, do ambiente e da ideologia foram amplamente investigadas. Sabe-se que a «Revolução» de 1918 não chegou a revolucionar a Alemanha; que o então onipotente Partido Social Democrata se provou onipotente apenas para esmagar as forças revolucionárias, mas foi incapaz de liquidar o exército, a burocracia, os grandes proprietários rurais e as classes abastadas: que estes poderes tradicionais na realidade continuaram

> a governar a República de Weimar, que entrou em declínio depois de 1919. Sabe-se também quão duramente a jovem República foi pressionada pelas consequências politicas da derrota e pelas artimanhas dos principais industriais e financistas alemães, que alimentavam desenfreadamente a inflação, o que empobreceu a velha classe média. Finalmente, sabe-se que após os cinco anos do Plano Dawes — aquela abençoada era de empréstimos externos tão vantajosos para as grandes empresas — a crise económica mundial dissolveu a miragem de estabilidade, destruiu o que ainda restava da experiência e da democracia da classe média, e completou o desespero geral ao adicionar o desemprego em massa. Foi nas ruínas do «sistema», que nunca havia sido uma verdadeira estrutura, que o espírito nazista floresceu. (Kracauer, 1988, p. 22)

As críticas feitas ao estudo de Kracauer, sobretudo sua negligência com relação à dimensão estética dos filmes que deu ao cinema expressionista uma especificidade de incontestável, não poderão reduzir a importância do pioneirismo de Kracauer e, especialmente, as chaves que oferece para interpretar a ascensão do nazismo. Uma fração significativa da historiografia lhe é tributária, como é o caso do célebre estudo de Peter Gay *Le suicide d'une republique, Weimar 1918-1933.* (Traverso, 1994, p. 158-159). Muitos filmes servem para ilustrar suas teses, como *Caligari*, dirigido por Robert Weine em 1919, retratando um louco obcecado pelo poder em função do qual não economiza nenhuma intriga ou crime. Autoridade e tirania dão substância à narrativa. A contrapartida que é o tema da liberdade, é recalcada. As classes médias temem em viver sem o poder da mão. No outro pólo da tirania, é o caos que irrompe com força através das multidões que desfilam atrás das fascinações dos «parques de diversões».

Em 1926, Fritz Lang, lança Metrópolis e faz reverência à racionalidade científica, ao amor às máquinas e à disciplina e ao mesmo tempo, ao desejo de poder e riqueza, curiosamente contrastado pelo amor romântico do filho do industrial por uma pobretona protetora de crianças abandonadas. O cientista louco consegue dar forma humana, a uma tripla alienação humana (a separação da natureza, a separação contraditória dos congéneres —trabalhadores x capitalistas—, a máquina-homem) sob o capitalismo: o robô-mulher capaz de roubar a liderança dos trabalhadores ensandecidos que não sabem a origem de seus males. De cordeiros

obedientes, a rebeldes contra o capital-máquina e seus capatazes e servidores superiores como o cientista louco, o único a quem o dono do mundo presta alguma atenção e deixa falar, além dos capatazes. O tempo-espaço de Metrópolis só faz sentido para o capital. Os trabalhadores de Metrópolis nos fazem lembrar as descrições e as imagens de Marx quando se referia às mudanças de turno dizendo que as camas nunca esfriavam na Inglaterra do século XIX. Os turnos contavam um tempo que só existia esquizofrenicamente na cabeça do dono do capital que, aliás, não controlava mais nada, nem a família, nem a ciência, nem os próprios trabalhadores, como se o feitiço tivesse virado contra o feiticeiro.

A revolta do trabalho contra o capital em *Metrópolis,* encontrará um desfecho social-democrata-cristão. O coração vence, ao mesmo tempo, ao racionalismo científico das máquinas-capital e à brutalidade de mãos e pés que não sabiam para onde se dirigia, apesar da aparente ordem capitalista da polis. Mais uma vez reaparece o caos e a liberdade, consubstanciada pela união entre o filho do burguês e a proletária. Mas o abortamento da revolta-revolução pelo processo de congraçamento entre o capital e o trabalho, soa falso, tanto quanto foram falsas historicamente as saídas promovidas pela social-democracia alemã. Aliás, Lang próximo de sua morte, admitiu totalmente a falsidade do final de *Metrópolis,* dizendo que se achava fora de contexto. Pode-se imaginar que outra saída Lang poderia ter aspirado. Kracauer que dizia que o filme parecia uma mistura de Krupp com Wagner, demonstrava ficcionalmente uma união conformista que evocava historicamente a submissão ao capital totalitário, a de Hitler, do Zé Ninguém. Pensava que poderia ter sido assinado por Goebbels. O filme de Lang se presta a duas interpretações, uma nazista e outra social-democrata. Em *O vampiro de Dusseldorf,* os ladrões dos submundos que julgam o Vampiro M, contam com uma outra ajuda: o sindicato dos mendigos. Tem o mesmo desejo que os donos da lei: enquadrar o louco possuído por pulsões infanticidas que querem assassinar a criança Alemanha. A *pegre* das cidades industriais vive do tráfico, servindo ao capital e desejando-o. O sindicato dos ladrões concorre com o capital industrial, comercial e financeiro. Mas coincide com a submissão as ideologias da propriedade privada e da ordem do lucro. São os recrutas do nacional-socialismo. Kracauer que parece não ter dúvida na sua admiração por este filme, conta uma conversa que teve com o próprio Lang. Diz ele:

> Fritz Lang contou-me que em 1930, antes de M - O Vampiro de Dusseldorf ser produzido uma pequena notícia apareceu na imprensa, anunciando o título alternativo de seu novo filme, Morder unter uns (Um assassino entre nós). Logo recebeu inúmeras cartas ameaçadoras e, até pior, teve rudemente recusada a permissão para usar o estúdio de Staaken para fazer seu filme. «Mas por que esta incompreensível conspiração contra um filme sobre o infaticida de Dusseldorf, Kurten?» —perguntou desesperado ao gerente do estúdio. «Ah, bem,» disse o gerente, que suspirou aliviado e imediatamente entregou as chaves do Staaken. Lang entendeu; enquanto discutia com o homem, este levantou sua lapela e Lang vislumbrou a insígnia nazista no avesso da lapela. «Um assassino entre nós»: o Partido temia ser comprometido. Naquele dia, acrescentou Lang, ele nasceu politicamente. (Traverso, 1994, p. 285)

Hitler não era totalmente demagógico quando vociferava contra os capitalistas. Isto e o seu plágio à bandeira do socialismo angariam a adesão de muitos trabalhadores. Em muitas ocasiões os capitalistas tiveram de se submeter aos ditames hitleristas. Mas a ascensão do nacional-socialismo se deveu ao interesse e a «ajuda» material, financeira e política do grande capital e da *casta decisiva* dos decadentes Junkers. Tudo isto semeia uma confusão muito grande. Em dezembro de 1932, como relembra Reich, quando os

> nacional-socíalistas alemães organizaram a greve dos transportes em Berlim em comum com os comunistas e os social-democratas, falava-se de «manobra» Em 1930, eu vi as tropas berlinenses de assalto desfilarem. Por suas atitudes e suas expressões e cantos, eles pareciam como irmãos das divisões de combatente da Frente Vermelha comunista. Os dirigentes do Partido Comunista declararam ser «contra-revolucionário» dizer que as tropas de assalto eram compostas por operários e empregados. (Reich, 1972, p. 123)

Reich (1974) afirma que as medidas de Hitler que se queriam incontestavelmente socialistas desconcertavam os antifascistas. Eles não compreendiam como essas medidas eram tomadas e implementadas conjuntamente com o expansionismo imperialista alemão também incontestável, assim como as semelhanças que

existiam entre a ideologia e a demagogia da União Soviética e aquela do nacional-socialismo. Isto tudo ajuda a explicar em parte a vitória de Hitler pelo voto, em 1933, quando o Partido Comunista seguindo a orientação de Stalin faz uma frente com o Partido Nacional-Socialista contra o Partido Social-Democrata acusado de ser mais à direita que os hitleristas. Reich constata ainda o seguinte:

> O nacional-socialismo agrupou, muito rapidamente, nas SA, trabalhadores que tinham na maioria opiniões confusamente revolucionárias, mas que tinham ao mesmo tempo posições autoritárias; eram na maior parte desempregados e adolescentes sem experiência política. Por essa razão, a propaganda é contraditória, diferente conforme a camada da população a que se dirige. (...) É somente na manipulação da sensibilidade mística das massas que ela é coerente e unívoca.
>
> Conversando com partidários do nacional-socialismo ou, sobretudo com SA, vemos que a apresentação em termos revolucionários do nacional-socialismo foi o fator decisivo da adesão das massas. Podiam ouvir-se nacional-socialistas negar que Hitler representasse o capital. Podiam ouvir-se SA proferir as mais graves ameaças a Hitler se ele viesse a trair a causa da revolução. Podiam ouvir-se SA a dizer que Hitler era o Lenine alemão. Aqueles que tinham passado da social-democracia e dos partidos liberais do centro para o nacional-socialismo eram massas em geral revolucionadas, antes apolíticas ou que tinham apenas consciência política confusa. Aqueles que abandonaram o Partido Comunista eram muitas vezes elementos de tendência revolucionária proletária que não conseguiam compreender muitas medidas políticas contraditórias do KPD, e por outro lado pessoas que se deixavam fascinar pelo aspecto exterior do partido de Hitler, pelo caráter militar, pelas demonstrações de força, etc. (Reich, 1974, p. 93-94)

Para Reich, Fromm (1983) e Kracauer o êxito de Hitler não se deveu exclusivamente, à sua função reacionária. Mas sobretudo aos mecanismos psicológicos que possibilitam sua sedução sobre as massas. Nossa interpretação não subestima esses mecanismos e sua ação eficaz, mas associa-os a um feixe de múltiplas determinações causais. No caso da Alemanha dos anos 30, Hitler —tanto quanto Stalin, por exemplo— irá expressar também um caráter bonapartista na sua via. A psicologia e à economia é necessário se associar na análise, a política.

VII. A DIMENSÃO TRANSDISCIPLINAR DA RELAÇÃO CINEMA-HISTÓRIA

Cinema-história como problemática-objeto exige e possibilita na pesquisa e realiza na exposição, inevitavelmente, uma teoria e uma abordagem transdisciplinar. Ela é aquela que de modo competente nos revela aspectos que passariam despercebidos ao «olho nu». As realidades latentes, às quais se referi Freud para a psicanálise, Peter Gay (1988) para a história e Marc Ferro para cinema-história, não se revelam de imediato ao observador. Cada disciplina realiza - através da divisão de trabalho que existe entre elas, de um só golpe, a admissão de suas relatividades e a possibilidade de as transcenderem através das sínteses e das funções em direção a uma saber mais completo. Mas sua completude só pode ser totalizante.

Distinto é exigir do historiador que se limite ao seu conhecimento parcial ou no extremo oposto que se contente numa espécie de relativismo agnóstico e absoluto, para o qual a realidade histórica será sempre impenetrável. Para os argumentos esteticistas ao historiador não é permitido um mundo que não é o seu, ao querer estudar a plasticidade e a forma de uma obra de arte. Ele seria admitido apenas enquanto historiador da arte. Mas o belo deveria permanecer um santuário sagrado para especialistas. Para os esteticistas, ao abordar o processo histórico através das imagens e do cinema tratado como fonte, agente social, como suporte ou lugar de memória, de imaginário e de ideologias etc, cometer-se-ia uma espécie de sacrilégio. Mas a estética do nada é a natureza sem consciência de si mesma. Toda estética é histórica, por conseguinte. Cineastas e historiadores explicam as relações sociais e psicológicas dos homens. Com suas narrativas o cineasta será competente, sobretudo, quando conseguir divertir ou envolver o público ou mostrar-lhe o belo do ponto de vista estético. Esse é seu objetivo maior. Já o historiador busca a cada passo comprovar - através da documentação à sua disposição, o que narra. Mas se faz necessário a adoçâo do princípio metodológico da transdisciplinaridade. O historiador procede muitas vezes através de conquistas fragmentárias. Ao dominar o latim ou o grego, o historiador torna-se possuidor de um instrumento inegavelmente potente com a finalidade de elaborar conhecimentos históricos mais precisos. É legítimo, e é mesmo necessário ao historiador aprender a «partitura» dessa especificidade, sua sintaxe. No entanto, não pode confundir seu ofício com o do gramático. É considerável a necessidade da apreensão dessa «tecnologia» para um pesquisador da antiguidade greco-romana. Mas isto não tornará alguém em historiador, nem este num linguista, etc.

Marx demonstrou a eficácia em tratar as relações contraditórias entre as categorias da aparência e da essência e de estruturas distintas através das quais se podem apreender as instâncias do real. A alienação era para ele um dos fenómenos centrais ligados ao fenómeno da inconsciência histórica que, por sua vez, não era senão uma outra forma de se designar a consciência oriunda da ideologia dominante que é aquela das classes dominantes de uma época. Ou seja: a consciência que a maioria da população de um espaço temporal detém, é uma consciência alienada. Marx aporta, consequentemente, ao fenómeno da inconsciência ou da consciência latente assinalada por Freud, Kracauer, Fromm e Ferro dentre outros, uma complexidade individual e histórico-social ainda maior e que não obstante, não foi devidamente apropriada pelos estudiosos da história. Observando as diferenças na unidade existentes entre ideologia, consciência, inconsciência, interesses materiais e subjetivos, nunca deixa de observar a unidade contraditória deles com a instância da política, em sentido *lato* e em *stricto* senso. Observa com o mesmo rigor as relações da política com o conjunto da totalidade histórica. Kracauer não. Seu pioneirismo consiste na utilização especial das séries de filmes que utiliza como seu laboratório primeiro. Ferro que também acentuou a dialética entre o aparente e latente descobriu, dentre outras, uma sequência de imagens documentais lapidares que mostram que o inconsciente aparece nos filmes se acha antes na história realf. Foi o caso da assinatura do armistício do 11 de novembro de 1918. A nítida impressão que o documento nos dá é que os alemães são os vencedores da Guerra, tamanha a efusão de alegria e de confraternização massiva. Mas na história «não percebida» existe um total descompasso entre o comportamento da massa do povo e a realidade que cairá em suas cabeça com a assinatura do Tratado de Versalhes.

VIII. A PEDAGOGIA DA RELAÇÃO CINE-HISTÓRIA

Estudar a história através de suas imagens em movimento se tornou algo mais visível. Mas muita confusão ainda paira entre os historiadores ou entre estudiosos das artes visuais. Se os historiadores tradicionais já não mais rejeitam com a antiga força a legitimidade de estudos históricos que utilizem fontes visuais, persiste o que poderíamos chamar de sobrevivência positivista. Existem aqueles que requerem as imagens apenas como ilustração, ou como objeto da história, ou da sociologia ou mesmo psicologia da arte e da comunicação. Mas existem os que

negam às imagens especificidades estéticas e de linguagens e querem vê-las apenas como produtos de uma sociedade e de uma época. O cinema é agente histórico, documento, testemunha, discurso, representação. Ele que é também divertimento e estética, tem uma dimensão pedagógica extraordinária. Mesmo aquelas películas que não possuem valor estético superior, têm uma dimensão pedagógica muito grande. Isto seria suficiente para arrebatar o interesse de muitos cientistas sociais e induzi-los a admitirem todo o tempo perdido. Nenhum outro mecanismo de linguagem consegue dar a sensação de vida e de processo histórico. A ilusão que o filme provoca é a de viver-se a própria história-processo com todas as suas contradições. Mas se como diz o poeta «a dor da gente não aparece no jornal», na escrita cinematográfica da história ela não apenas aparece, como é a tónica da particularidade de sua linguagem. Em nenhuma outra forma de expressão, os sentimentos - que são imanentes à razão, aparecem com tanta naturalidade e necessidade. Em *A Rosa Púrpura do Cairo* Woody Allen conta a história de um personagem que sai da tela e vai à plateia, ao público, e se apaixona por um outro personagem. A cinéfila inveterada -interpretada por Mia Farrow- entra no «filme» e a partir de então, realidade e ficção se confundem para «nós» expectadores que «transferimos» nossos seres diante da imitação da vida que os filmes produzem. Só o cinema pode proporcionar isto de maneira tão real, verossímil, como o faz projetando imagens e sons em movimento. Mas um dos seus fotogramas pode nos dá uma boa ideia da complexidade da sua relação com o real. Observe-se a imagem leítmotiv do I Congresso Internacional de História e Cinema. Temos nela o real (o sete de filmagem do qual Chaplin faz parte), a imitação do real-hístórico (Chaplin como O Grande Ditador) e a reprodução dessa múltipla realidade pela única imagem capturada pelo *câmera- man* ou fotógrafo na qual Chaplin é ele mesmo e o Ditador que ele quer representar, em um único instante.

IX. CINEMA, RAZÃO-POÉTICA E A RECONSTRUÇÃO DO PARADIGMA DA HISTÓRIA

A capacidade do cinema de capturar a objetividade do real -assim como a dor, o prazer e o desejo- constituem um aspecto da relação cinema-história tão rico cjuanto inexplorado e de consequências transcendentes. Trata-se do modo como o pensamento é constituído bioquímico, biofísico e neuropsíquico. Essa base «material» e a descoberta de seu funcionamento abrem novas possibilidades para se reconstruir as formas de pesquisar, de representar, de narrar e de comunicar

os resultados dos conhecimentos históricos. E isto quer seja analisando a relação cinema-história pelo seu aspecto pedagógico-comunicativo, quer seja à partir da própria produção do conhecimento. Cinema-história é o lugar por excelência da razão-poética e um verdadeiro laboratório para a reconstrução do paradigma da história. A maior ou menor capacidade de produzir «verdades» sobre os fenómenos através de graus variados de verossimilhança empurra o historiador não apenas a se debruçar sobre a relação cinema-história como objeto de investigação, mas também, através de uma ciência da história que inevitavelmente deve admitir sua subjetividade. A legitimidade da escrita da história através das imagens (cinema, cd-rom, sites, museus virtuais, etc.) é total. No extremo, ao historiador é colocada, pelo menos «teoricamente», a possibilidade de ele inverter a relação cineasta-historiador, fundando a prática do historiador-cineasta. Assume assim total coerência perquirir a partir da teoria da relação cinema-história —expressão particular da razão-poética- qual o verdadeiro estatuto da história. A ideia da utilidade social da história pode ser medida ou examinada a partir do mesmo prisma das ciências naturais? Qual o conceito de ciência que temos e qual o que aplicamos para tratar a história? Ela é tão somente representação, «literatura bem informada» como na conceituação de Veyne (1987). Em que o cinema e as imagens podem nos ajudar a elucidar a questão dos estatutos respectivos e ao mesmo tempo, permitir compreender a tese de Rosenstone, para quem cineastas como Oliver Stone têm sido verdadeiros historiadores (Rosenstone, 1995, 120-131). E ele tem razão, conquanto relativize sobremaneira o caráter científico da história!

O cinema produziu ao longo do século xx uma experiência fabulosa e ímpar que precisa ser pensada em todas as suas consequências e transcendências. A crise dos paradigmas da história não pode contornar mais o significado do inconsciente. Aquisição da psicanálise, deve ser completada pelas descobertas das neurociências, das novas tecnologias, ou ainda o lugar de algo que parece antípoda ao trabalho científico: o lugar da imaginação. Cinema-história permitiu-nos perceber que se os documentos são indispensáveis, a imaginação é, não apenas imprescindível. Muito pelo contrário, é o ponto de partida e também o de chegada do trabalho do historiador! Não se pode fazer história sem imaginação. E claro que a imaginação do historiador se constrói como hipóteses de «solução» dos problemas que examina e das representações que reconstroem os processos históricos através das narrativas históricas. Estas só têm quatro elementos de

mediação para a reprodução dos referidos processos: as séries documentais, a vontade do historiador em reconstruir o mais objetivamente possível o processo histórico, o método que utiliza e as outras narrativas históricas que são outros tantos sistemas de hipóteses e de imaginação. Portanto, a imaginação histórica não é livre como a do cineasta ou a do literato. Trata-se de uma imaginação necessariamente crítica, mas não criticista. A imaginação cinematográfica ou artística pode se dá o luxo de ser criticista. Nesse sentido, o luxo do historiador é a verdade histórica consciente de sua relatividade.

A teoria da relação cinema-história ajuda-nos a criticar o paradigma maior do pensamento ocidental: o da razão pura. Uma primeira crítica que foi elaborada por Kant. Para ele o conhecimento é o resultado da colaboração entre as sensações e os conceitos. A transcendência dessa hipótese não encontrou nem mesmo ao longo do século xix, base empírica sistemática, quer nas ciências humanas, quer nas ciências naturais. Mas guardou grande potencialidade para a reconstrução do paradigma historiográfico em particular. O método analítico de Descartes separava os conceitos das sensações. A história do século XIX reproduziu dominantemente o espírito cartesiano e eruditista de Ranke, Comte, Langlois e Seignobos. Porém, no século XX, antes dos historiadores, os cineastas foram os maiores «críticos» do positivismo. Permitiram-nos ver pelo menos, o quanto a crítica da razão pura (Kant: 1980: 87-90), guardava uma potencialidade extraordinária: a pedagogia mais competente aceita a imanência da razão e da emoção como unidade de contrários aquilo a que chamamos de pensamento. A exigência da reformulação total dos currículos pedagógicos é, pois, inadiável, na busca do tempo perdido. As consequências imanentes à emoção aparecem para a teoria da relação cinema-história exigindo um novo tratamento epistemológico. Como mostrou Marx, nem as classes sociais, nem as ideologias podem ser rejeitadas, quer seja como objetos de investigação, quer seja como categorias de análise. Mas também como queria Freud, os sonhos, o inconsciente, os lapsus, o conteúdo latente, as transferências não podem deixar de serem considerados. A multiplicidade dos tempos históricos e suas fusões (possibilitadas pelos multimeios) nas narrativas da história, também não. São elementos constitutivos da realidade exterior (e interior) à nossa percepção, como elementos que interferem na realidade enquanto agentes condicionantes, transformadores ou mantenedores dos processos históricos. São suportes ou elementos constituintes das novas linguagens narrativas.

Nietzsche, resgatado pelos relativistas —e irracionalistas, pelos estruturalistas, pós-estruturalistas e pós-modernos como inspirador- foi, de fato, critico do eruditismo que dominou a história do século XIX.[7] A sociedade urbano-industrial e mercantil transformou a busca do fato histórico documentado, num fim em si mesmo (Nietzsche, 1999, p. 273-287). Ele teve razão ao buscar apoio nos pré-socráticos para recusar a razão cientificista. Depois de Kant, Marx, Nietzsche e Freud, as descobertas das neurociências mostram que os sentimentos são indissociáveis daquilo à que chamamos de razão (Damásio, 1996, pp.23-76). Suas consequências mostrarão que o século XXI será aquele da conquista de novas formas de narrativas e representações da história. Ao fundir a razão histórica, com a razão cinematográfica, teoria da relação cinema-história aporta assim uma contribuição importante para a fundação de um novo paradigma para a historiografia: o da razão poética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T., HORKHEIMER, M.: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filósofos,* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANWEILER, O., *Les soviets en Russie,* Paris: Gallimard, 1972.

BENJAMIN, W, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura,* São Paulo: Brasiliense, 1994.

BROUÉ, P, *Le Parti Bolchevique. Histoire du P.C. de l'URSS,* Paris: Minuit, 1963.

La Révolution en Allemagne, Paris : Minuit, 1971.

DAMÁSIO, António, *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano,* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DOSSE, E, *L'empire du sens: 1'humanisation des sciences humaines,* Paris: La Découverte, 1997.

FERRO, M., PLANCHAIS, J., *Les médias et l'histoire: le poids du passé dans le chaos de 1'actualité,* Paris: CFPJ Éditions, 1997.

FERRO, M., *Comment on raconte 1'histoire aux enfants à travers le monde entier,* Paris: Payot, 1986.

Cinema et Histoire, Paris: Gallimard, 1993.

La révolution de 1917, Paris: Albin Michel, 1997.

7. Veja-se Henri Lefebvre, *Nietzsche,* México: Fondo de Cultura Económica, 1940.

FEIGELSON, K., «Regards croisés est/ouest: 1'histoire revisitée au cinema (Medvedkine/Marker)», en *Théorème*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

FOUGEYROLLAS, P, «A crise dos paradigmas modernos e o Novo Pensamento», en *Incontornável Marx,* J. Nóvoa, Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. UNESP, 2007.

Contradiction et totalité: surgissement et déploiements de la dialectique. Paris: Minuit, 1964.

FROMM, Erich, *O medo à liberdade,* Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1983.

GAY, P, *Sigmund Freud: obras psicológicas,* Rio de Janeiro: Imago, 1989.

A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GOFF, J., *Reflexões sobre a História,* Lisboa: Edições 70, 1986.

HAUPT, G, *L'historien et le mouvement social,* Paris: Maspero, 1980.

HEGEL, G.WE, *La phénoménologie de 1'Esprit,* Paris: Aubier Montaigne, tomo I, s/d.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure,* Paris: Gallimard, 1980.

KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão,* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LADURIE, R., *Le territoire de 1'historien,* Paris: Gallimard, 1973.

MAURO, E, *Histoire de 1'économie mondiale (1790-1970),* Paris: Sirey, 1971.

NIETZSCHE, E, «Da utilidade e desvantagens da História para a vida», en *A filosofia na época trágica dos gregos. Obras incompletas,* São Paulo: Nova Cultural, 1999.

NOVA, C, «Revolução e contra-revolução na trajetória de Eisenstein», *O Olho da História,* v.l, 1 (1995).

NÓVOA, J., «A ciência histórica e os pensadores ou a razão poética como pensamento orgânico-crítico: elementos para a reconstrução do paradigma historiográfico», *Politeia: História e Sociedade/ Revista do Departamento de História da Universidade do Sudoeste da Bahia,* v. 4,1(2004).

PODTCHEKOLDIN, Aleksandr, Origens dos privilégios dos Apparatchiks na URSS: os novos dados da investigação histórica, en *A história à deriva: um balanço de fim de século,].* Nóvoa, Salvador: UFBA, 1993.

REICH, W, *Les hommes et 1'Etat,* Nice: Constantin Sinelnikoff, 1972.

Psicologia de massa do fascismo, Porto: Escorpião, 1974.

ROSENSTONE, Robert, *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history,* Londres: Harvard, 1995.

SERGE, V., *0 ano I da Revolução Russa,* São Paulo: Ensaio, 1993.

SORLIN, P, Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história, *Estudos Históricos,* v.7,13 (1994).

TRAVERSO, E., *Siegfried Kracauer: itinéraire d'un intellectuel nômade,* Paris: Découverte, 1994.

WOOD, E. M., FOSTER, J. B., *Em defesa da História: marxismo e pós-modernismo,* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

VEYNE, Paul, *Como se escreve a história,* Lisboa: Edições 70, 1987.

HISTORIA E IMAGEN. LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE COMO HERRAMIENTAS DE TRABAJO PARA EL HISTORIADOR

BEATRIZ DE LAS HERAS

Universidad Carlos III de Madrid

Hay que tomar la palabra «documento»
en el sentido más amplio, documento escrito,
ilustrado, transmitido por el sonido,
la imagen, o de cualquier otra manera.[1]

Desde el desarrollo de la fotografía en el contexto de la Revolución Industrial, este soporte se convirtió en un elemento fundamental en tres ámbitos diferentes: el de la investigación científica (por registrar aquello que no podía ser observado directamente), el del arte (como forma de expresión artística) y el de la historia (por su capacidad de grabar aquello que se aparecía ante la lente de la máquina). La fotografía pasó a ser una técnica esencial para registrar el mundo, acercando al hombre a otras realidades que le eran desconocidas hasta ese momento. Como han señalado algunos investigadores, «así, el mundo se tornó portátil e ilustrado».[2] A través del *clic* de una cámara se fijaba la memoria fragmentada del mundo, por ser la fotografía un «certificado de presencia».[3] Sin duda, esa memoria se verá ampliada con la creación del cine, que permitirá acercar la realidad en movimiento, más tarde incorporando el sonido y finalmente respetando los colores originales de lo filmado.

Este deseo de fotografiar la realidad del hombre hizo que la imagen fotográfica se convirtiera en una fuente más que sugerente para acercar el pasado al historiador, quien encontró un filón en un soporte que rescataba la memoria del

1. Jacques Le Goff, «Documento/Monumento», en *Enciclopedia Einaudi,* Lisboa: Imprenta Nacional-Casa da Moeda, 1985, v.l, p. 99.
2. Boris Kossoy, *Fotografía e Historia,* Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada, 2001, p. 22.
3. Roland Barthes, *la cámara lúcida,* Barcelona: Paidós, 1994, p. 151.

mundo tal y como se presentaba, debido, básicamente, a la capacidad de la fotografía para capturar el tiempo y cortar el espacio de lo que fotografía.[4] Por tanto, el historiador que centra su atención en el período denominado «contemporáneo» se ve, podríamos decir, obligado a emplear nuevas herramientas, las visuales, que suponen soportes de memoria diferentes a las tradicionales fuentes escritas. Para ello debe comenzar comprendiendo la naturaleza de los medios audiovisuales, como hicieron ya en los años 70 y 80 Boris Kossoy, Pierre Sorlin, Antonio Rodríguez de las Heras, Ángel Luis Hueso y José María Caparros, entre otros.

A pesar de este interés, siempre existió un cierto recelo a la hora de considerar la imagen como una fuente primaria de investigación,[5] y se tomó como elemento ilustrador de otras. Algunos teóricos, como Mario Díaz Barrado[6] han reflexionado sobre este tema, señalando dos razones básicas. Por un lado, por la atadura del hombre a la tradición escrita como forma de transmisión del saber; por otro, y derivada de la anterior, porque el investigador encuentra dificultades para trabajar con una fuente de la que, aún hoy (aunque cada vez en menor medida), no se ha creado un sistema de interpretación cerrado: trabajamos con un tipo de documento cuyo estudio se encuentra en proceso de creación teórica. Por tanto, resulta del todo necesario establecer metodologías adecuadas de análisis.

Debemos partir de la base de que la relación entre imagen e historia se puede observar desde distintas perspectivas:

1. La imagen como FUENTE DE ANÁLISIS de la historia: cuando una fotografía o película se convierte en documento histórico visual de primer orden: por ejemplo, *La salida de los obreros de los talleres* de los Hermanos Lumiére de 1895 es un documento histórico de 15 minutos de duración con un gran valor sobre usos y costumbres de una determinada época. La imagen se

4. Pierre Sorlin afirma que «la imagen analógica capta el tiempo, está en condiciones de detenerlo, hacerlo regresar a su fuente o acelerarlo». En *El «siglo» de la imagen analógica. Los hijos de Nadar,* Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada, 2004, p. 115.
5. Rescatando una idea del pensador Giovanni Sartori «… palabra e imagen no se contraponen. Contrariamente a cuanto vengo afirmando, entender mediante conceptos y entender a través de la vista se combinan en una 'suma positiva', reforzándose o al menos integrándose el uno en el otro. Así pues, la tesis es que el hombre que lee y el hombre que ve, la cultura escrita y la cultura audio-visual, dan lugar a una síntesis armoniosa». En *Homo videns. La sociedad teledirigida,* Madrid: Taurus, 1998, p. 50.
6. Mario P. Diaz Barrado, *Imagen e Historia,* Madrid: Marcial Pons, 1996, p. 18.

convierte, en este caso, en objeto de estudio de la historia y ayuda al historiador a recrear épocas pasadas.

2. La imagen como ELEMENTO MANIPULADOR de la historia: de nuevo, recurramos a un ejemplo visual: Iosef Stalin fue un gran especialista en trucar fotografías para mostrar aquello que quería mostrar,[7] como en la siguiente imagen en la que aparecen Voroshilov, Molotov, Stalin y Yezhov. Cuando este último se convirtió en un personaje incómodo lo eliminó de la fotografía, eliminándole de la historia.





3. La historia, entendida como el paso del tiempo, como MANIPULADORA de la imagen: habitualmente los historiadores emplean una fotografía de Lenin dirigiéndose a las masas el 5 de mayo de 1920 como modelo de manipulación fotográfica. Afirman que años después, el gobierno de Stalin, eliminó la figura de Trotski (que aparecía en el lateral derecho de la imagen). Sin embargo, y prestando atención a los detalles (la posición corporal del líder soviético, el tipo de tribuna en la que se apoya, y algunos detalles de la fachada que se muestra en segundo plano), se puede observar como la manipulación se produce por parte de los historiadores cuando afirman que se eliminó la figura del político y teórico revolucionario soviético, puesto que no se trata de la misma fotografía.
4. La imagen como ANTICIPO de lo histórico: en algunas ocasiones la imagen, a través del ingenio de los fotógrafos o cineastas ha conseguido predecir

7. Aunque ya Lenin sabía de la conveniencia del retoque fotográfico, tal y como señala Nina Jrushchova en su articulo *«Stalin y el recuerdo»*, publicado en *El País* el 5 de Marzo del 2003: «Como rusa, sé bien lo que es reescribir la historia. La Unión Soviética se pasó un siglo retocando las verrugas que tenía Lenin en la nariz, maquillando las estadísticas de las cosechas y haciendo que el moribundo Yuri Andropov pareciera menos calavérico.»





el propio acontecimiento histórico, imaginándose a través de una cámara cómo sería. *Viaje a la luna,* de Georges Méliés, que se convirtió en el primer ejemplo de cine ciencia-ficción, anticipaba, de manera muy *naif,* en el año 1902 y en veintiún minutos de metraje, el viaje llevado a cabo por el *Apolo 11* el 21 de julio de 1969.

5. La imagen sirviendo como fuente histórico documental PARA OTRA FUENTE visual: durante la n Guerra Mundial, el fotógrafo Robert Capa se desplazó en la mañana del 6 de junio de 1944 en el barco uss Samuel Chase con la intención de desembarcar con la Compañía Easy del 16° Regimiento de la Primera División de Infantería en las playas de Normandía, para tomar imágenes (desde dos cámaras Contax II equipadas con objetivos de 50 milímetros) siguiendo al máximo su lema: «si tus fotos no son lo suficientemente buenas es que no estás lo suficientemente cerca».[8]

   Capa trabajaba para la revista *Life* en Londres, lugar al que mandaba los carretes para que fueran revelados en un laboratorio por su ayudante, Dennis Banks. El proceso debía hacerse de manera muy rápida debido a que el material llegaba a la capital británica con más de un día de retraso desde la fecha de la toma. El nerviosismo del momento y el interés por acelerar el proceso hizo que el ayudante de laboratorio secara las fotografías a una temperatura demasiado elevada provocando que la emulsión se derritiera y solo se pudieran salvar once de las cuarenta fotografías que tomó el fotógrafo. A este conjunto se le conoce como *The Magnificent Eleven.*

8. Esta actitud intrépida le llevó a la muerte el 25 de mayo de 1954 mientras acompañaba a un regimiento del ejército francés en un avance durante la Guerra de Indochina a petición de la revista *Life.* Le estalló una mina tras abandonar el *jeep* en el que se desplazaba.

Las fotografías se convirtieron en fuente documental básica para la reconstrucción de este acontecimiento en la película de Steven Spielberg *Salvar al Soldado Ryan,* estrenada en 1998.



Otro ejemplo más reciente es la fotografía de Joe Rosenthal, *Raising the Flag on lwo Jima* para *The Assicated Press* en 1945 (Premio Pulitzer de ese año), otra fotografía icónica del siglo XX, en la que se observa un grupo de marines izando la bandera de los Estados Unidos en el monte Suribachi durante la batalla de lwo Jima. De nuevo, la imagen fotográfica ha servido de inspiración para el cine: en 2006 se estrenó la película *Banderas de nuestros padres,* de Clint Eastwood, basada en el libro de James Bradley, hijo de uno de los soldados de Marina que aparece en la famosa fotografía tomada por Joe Rosenthal.

Tanto las fotografías de Robert Capa tomadas en Normandía como la fotografía de Joe Rosenthal capturada durante la batalla de lwo Jima, son



ejemplos de una fuente visual fotográfica sirviendo de fuente histórico-documental para una película.

6. La imagen como CATALIZADOR del desarrollo histórico: en muchas ocasiones una fotografía o película ha ayudado a avanzar en la investigación de un acontecimiento o suceso del pasado. Pongamos, de nuevo, un ejemplo: la versión de *Titanic* dirigida por James Cameron en 1997. El director empleó el buque Akademik Mstilav Keldysh y los submarinos Mir I y Mir II para realizar las tomas subacuáticas del barco hundido el 14 de abril de 1912, que emplearía en alguna de las secuencias del film. Aunque una expedición científica franco-norteamericana dirigida por Rober Ballard descubrió y fotografió, el 1 de septiembre de 1985, los restos del naufragio del *Titanic;* no se obtuvieron imágenes en movimiento, de alta calidad y que mostraran un recorrido por el barco, hasta la inversión realizada por el director canadiense a finales de los años 90.

Sin embargo, cuando nos acercarnos al pasado a través de la imagen y desde la perspectiva de la historia, debemos tener en cuenta tres problemas:

1. El primero está relacionado con la SUBJETIVIDAD, en tanto que el acto fotográfico debe vincularse directamente con lo que rodea al fotógrafo y a los sujetos o elementos fotografiados. Este aspecto está directamente relacionado con que el fotógrafo capta un instante de un espacio seleccionando entre un conjunto de posibilidades, por lo que retrata un enfoque de una realidad pasada y muestra un punto de vista subjetivo que puede condicionar la mirada del lector. Como afirma Pierre Sorlin, «toda imagen es una figuración».[9]

   Veamos el siguiente ejemplo: madrileñas regresando a sus hogares tras el estallido de una bomba lanzada por la aviación enemiga durante la Guerra Civil Española. Las dos imágenes representan una misma acción: la visita de mujeres a sus casas tras un bombardeo. Sin embargo, el enfoque es diferente. Mientras la fotografía de la izquierda (sellada por el Servicio Fotográfico del Ministerio de Exteriores Servicio de Propaganda) retrata a una mujer abatida sobre las ruinas en el barrio de Tetuán de las Victorias, la

9. Pierre Sorlin, *El «siglo» de la imagen analógica...*, p. 14.

fotografía de la derecha (sellada por la casa barcelonesa P. Luis Torrents) lo hace mostrando una actitud diferente de un grupo de mujeres y niños ante ese mismo hecho. En esta imagen el grupo no se sientan a contemplar el resultado de los proyectiles lanzados por la aviación facciosa, sino que intenta recuperar aquellos enseres que pueden ser útiles en su nueva residencia. Si ampliamos el estudio al conjunto de fotografías que se conservan en el Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española de la Biblioteca Nacional, podemos observar como la totalidad de fotografías de madrileñas que están selladas por los fotógrafos *oficiales* (entendiendo por *oficial* aquel que trabaja para una institución política o sindical) responde al prototipo de mujer pasiva, víctima de lo que ocurre, mientras que las fotografías tomadas por los fotógrafos *oficiosos* (aquellos que trabajan para las distintas casas de fotografía de Madrid y de otras localidades) muestran la imagen de una mujer combativa que lucha contra la sublevación desde la retaguardia. El motivo podría ser el siguiente: la imagen de la mujer de costumbres abatida que se retrataba en carteles, documentales y fotografías tomadas por las autoridades antifascistas resultaba más exportable para mostrar al mundo las siniestras consecuencias de una sublevación militar, que la imagen de una mujer que intentó acomodarse a las exigencias impuestas por el estallido del conflicto.





En este caso los fotógrafos muestran dos caras de una misma realidad, ya sea de manera consciente (si la toma se realiza por encargo de la autoridad competente) o inconsciente (si la selección de determinadas fotografías se

hace con posterioridad a la toma), de tal modo que la plasman como ellos la ven pero con una intencionalidad diferente en cada caso.

Pongamos un nuevo ejemplo: la Guerra de Crimea[10] y la Guerra Civil de los Estados Unidos[11] fueron los primeros conflictos que se fotografiaron.[12] Debido a la técnica fotográfica (no se podrá fotografiar escenas en plena batalla hasta que en el año 1925 los alemanes lancen al mercado la famosa Leica, una cámara revolucionaria de 35 milímetros mucho más ligera y manejable) de la que se disponía en ese momento solo se permitía la toma de imágenes una vez finalizado el enfrentamiento. Sin embargo encontramos un diferencia: mientras que el Gobierno británico permitió a Roger Fenton, fotógrafo que trabajó en Crimea, realizar su labor a cambio del compromiso de no fotografiar a soldados heridos o moribundos (por lo que obtenemos una visión parcial y censurada del acontecimiento) para evitar el sufrimiento de los familiares de los soldados (y, por consiguiente, para evitar la retirada de apoyo a la intervención militar), el trabajo de Timothy O'Sullivan y Alexander Gardner, fotógrafos que laburaron en la Guerra de Secesión, muestra la crudeza de la guerra sin ese tipo de omisión, censura o autocensura.[13] Recuperemos las dos imágenes más conocidas de ambos conflictos: la fotografía de Roger Fenton *El Valle de la Sombra de la Muerte* tomada en 1855, y la fotografía de Alexander Gardner *El último sueño de un francotirador,* tomada en el año 1863.

10. Conflicto bélico entre el Imperio Ruso dirigido por Romanov y la alianza del Reino Unido, Francia, el Imperio Otomano y el Reino de Piamonte Cerdeña, que se desarrolló entre 1854 y 1856, y que tuvo su desarrollo, mayoritariamente, en la península de Crimea.
11. Conflicto que tuvo lugar entre 1861 y 1865 y que enfrentó a fuerzas de los estados del norte contra los recién formados Estados Confederados de América, integrados por once estados del sur que habían proclamado su independencia.
12. Señalemos que el cine también se empleó como soporte para «memorizar» conflictos bélicos. La guerra entre británicos y colonos boers del África del Sur entre 1899 y 1902, y el conflicto entre rusos y japoneses entre 1904 y 1905, fueron las primeras guerras que se filmaron aunque, como en el caso de las fotografías tomadas en Crimea y durante la Guerra Civil Americana, la técnica no permitía tomar mas que imágenes antes y tras las batallas que se completaban con imágenes recreadas.
13. Es ya en este periodo, como ha señalado Pierre Sorlin, cuando los tres usos principales de la fotografía quedan definidos: «Los gobiernos habían comprendido que podían utilizarla para establecer su propaganda y manipular a la opinión. Los comerciantes se habían dado cuenta de que en ella había una prodigiosa fuente de beneficios;... Por último, los estados mayores se hallaban en posesión de un instrumento notable: filmar la guerra se convertía en uno de los medios de hacer la guerra». En *El «siglo» de la imagen analógica...*, p. 127.

Es la misma situación que se produce en la actualidad en determinados conflictos. Sabemos que el Gobierno de los Estados Unidos ha censurado las imágenes que de los soldados norteamericanos muertos en Irak se





han tomado, por el mismo motivo que se censuraron las de Roger Fenton durante la Guerra de Crimea. De hecho, la publicación de la fotografía en la que se podían ver los féretros de soldados estadounidenses muertos en Irak llegando a la base aérea de Dover, supuso una gran conmoción nacional. Parecía como si, hasta la publicación de esa imagen, los norteamericanos no hubieran sido conscientes de las consecuencias de la guerra.

El tema de la subjetividad no solo afecta al momento de la toma, sino que se hace extensivo a la interpretación que el lector de la imagen hace de ella. Pongamos un ejemplo de diferentes lecturas de una misma imagen fotográfica: el famoso trabajo de Yevgeny Khaldei, *Soldiers raising the flag of Soviet Union on the roof of Reichstag building,* imagen en la que se muestra la toma del Reichstag en el mes de mayo de 1945 por parte de un soldado del Ejército Rojo. Esta imagen se entendió, en aquel momento, como un símbolo del final de la n Guerra Mundial, sin embargo, hoy en día esa misma fotografía se ha convertido en el símbolo del inicio de la expansión comunista en la Europa del Este. Es decir, que la misma imagen tiene un significado diferente en lectores de distintas épocas. Esto se debe a lo que Jean-Marie Schaeffer llama *saber lateral,*[14] es decir, el conjunto de informaciones que no se desprenden de la propia fotografía y que el lector añade a través de su experiencia.

14. Jean-Marie Schaeffer, *La fotografía. Una imagen precaria,* Madrid: Cátedra, 1990

2. El segundo problema tiene que ver con la FUERZA DE PERSUASIÓN de la imagen. Como decía Abraham Moles, «al dirigirse a la sensibilidad, la fotografía está dotada de una fuerza de persuasión, conscientemente explotada



por los que la utilizaban como medio de manipulación»,[15] de ahí que el análisis de la imagen deba tener en cuenta este poder evocativo y codificado. Recordemos que la fotografía se adhiere a la realidad aunque nunca deja de ser una representación de esa realidad. Esa fuerza de persuasión de la que hablamos se debe a la *fidedignidad*[16] que, a priori, se le atribuye a la imagen debido al nivel de credibilidad que la imagen fotográfica ha disfrutado desde sus orígenes, incluso algunos estudios hablan de la *naturaleza objetiva* de la fotografía:

> Más allá de cualquier objeción que nuestro espíritu crítico pueda ofrecer, estamos obligados a aceptar como real la existencia de los objetos reproducidos, efectivamente representados, colocados delante nuestro, vale decir, en el tiempo y en el espacio.[17]

Lo que la fotografía muestra, excepto en el caso de manipulaciones en el montaje, es real (estuvo en el punto de mira de la cámara del fotógrafo)

15. Abraham Moles, *la imagen,* México: Trillas, 1991, p. 186.
16. Boris Kossoy, *Fotografía e Historia...,* p. 79.
17. André Bazin, «The ontology of the photographic image», en *The camera viewed writings on twentieh-century photography,* Petruck R. Petruck, Nueva York: Dutton, 1979, p. 145.

pero el historiador debe analizar si esa realidad fue recreada o no, o si esa toma de lo real, al descontextualizarse, deriva en una interpretación diferente. Podríamos emplear numerosos ejemplos sobre la supuesta recreación de las imágenes (de hecho podríamos remitirnos a alguno de los ya comentados, como el de las mujeres de Madrid regresando a sus hogares tras el estallido de una bomba durante la Guerra Civil Española) pero vamos a rescatar, quizá, uno de los más controvertidos y de la que, finalmente, se ha demostrado su no recreación: la fotografía tomada por Robert Capa en Cerro Muriano durante la Guerra Civil Española. Esta fotografía (a la que se le conoce como *Death of a Loyalist Soldier* o *Falling Soldier)* fue tomada por la cámara Leica III del fotógrafo el 5 de septiembre de 1936, y desde el mismo momento de su publicación en la revista francesa *Vu,* se especuló sobre la posibilidad de ser fruto un montaje por parte de su autor. La controversia finalizó en el año 1996 cuando se descubrió la identidad del miliciano fotografiado: se trataba de Federico Borell García, conocido como *Taino,* un tejedor de 25 años, activista de Juventudes Libertarias desde 1932 y que, al estallar la guerra, se alistó en las Milicias de Alcoy. Se comprobó que este hombre murió en Cerro Muriano el 5 de septiembre, desestimando la idea de la manipulación o recreación de la realidad.

En el caso de la imagen en movimiento, esa fuerza de persuasión se hace mayor. Pongamos un ejemplo: cómo la opinión pública norteamericana es convencida para apoyar la intervención de los Estados Unidos en la



Guerra de Golfo.[18] En este caso se monta una historia a través de los medios de comunicación en la que una adolescente (una supuesta enfermera) afirmaba haber sido testigo de cómo los soldados irakíes asesinaron a 50 niños, mientras se mostraba una sala de incubadoras de un hospital totalmente destrozada y una fosa en la que, supuestamente, fueron a parar lo cuerpos de los bebes. Esto hizo que, de manera inmediata, la opinión pública se posicionara a favor de la intervención y que organismos internacionales como la O.N.U. apoyaran esta decisión. Nadie puso en duda el argumento de la joven hasta que se descubrió que era la hija del embajador de Kuwait en EE.UU. y que nunca estuvo en el hospital. En este caso, y al tratarse de una secuencia en movimiento y en la que se podía rescatar el testimonio oral de los implicados, la sensación de veracidad del espectador se multiplicó, hasta tal punto que no se puso en duda que el testimonio manipulaba la realidad.

3. El tercer problema, ya mencionado con anterioridad, se refiere al hecho de que la imagen «no ha logrado conformar un DISCURSO elaborado y penetrante como el que ha alcanzado la palabra a través del libro»,[19] de ahí que foros como el que nos reunió en septiembre en la Universidad Carlos III de Madrid sean tan necesarios.

Por tanto, una de las consideraciones más importantes a la hora de trabajar con la imagen para comprender la historia, es abordar la cuestión fundamental de la METODOLOGÍA DE ANÁLISIS y ahondar en indagaciones de orden teórico y metodológico. El punto de partida debe ser diferenciar lo que significa hacer «Historia de la imagen», «Historia de la fotografía», o «Historia del cine», y lo que significa hacer «Historia desde la imagen», «Historia desde la fotografía» o «Historia desde el cine». Estas dos preposiciones más que introducir un matiz señalan un abismo conceptual, ya que mientras hacer «Historia de la imagen» convierte a la fotografía o al cine en el OBJETO mismo de la investigación, hacer «Historia desde de la

18. Conflicto armado entre Iraq y una coalición internacional compuesta por 34 naciones entre 1990 y 1991, motivado por la invasión iraquí al emirato de Kuwait.

19. Como afirma M. P. Diaz Barrado en la introducción de su libro *Imagen e Historia....*, p. 18.

imagen» convierte a la fotografía o a la película en un INSTRUMENTO de investigación e interpretación de la historia.

Tras esta diferenciación, y una vez seleccionada la opción de realizar una investigación de la historia desde la imagen, convirtiéndola, por tanto, en un instrumento y no en el objeto a analizar, debemos tener en cuenta que el estudio que se enfrenta debe partir de:

- una PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR
- considerar la imagen como un documento histórico PORTADOR DE MÚLTIPLES SIGNIFICADOS[20]
- tener en cuenta su NATURALEZA DE FRAGMENTO Y DE REGISTRO DOCUMENTAL, por lo que se hace necesario analizar el momento histórico circunscrito al acto de la toma de registro[21]
- realizar tanto un ANÁLISIS TÉCNICO (del artefacto, de la materia) como una ANÁLISIS ICONOGRÁFICO (del registro visual, de expresión) de la imagen, estudio que tendrá que tener en cuenta cada uno de los elementos que intervienen en el proceso de comunicación: desde el autor (el fotógrafo) hasta el mensaje (la fotografía), pasando por el lector (el espectador), el contexto y los filtros que rodean el acto de la toma y el acto de recepción, etc.
- tratar la imagen, como señala Antonio Rodríguez de las Heras, como un HALLAZGO ARQUEOLÓGICO: es una pieza que se localiza, se rescata, se limpia de los posibles restos que impiden al estudioso apreciar el documento, se determinan sus elementos constitutivos y se detectan informaciones que en él se contienen, para, finalmente, engarzarlos con otras teselas de información que nos permitan re-construir ese pasado.

Parafraseando al novelista armenio-americano William Saroyan, una imagen vale más que mil palabras solamente si uno mira la imagen y piensa mil palabras ya que las fotografías han de *escudriñarse*[22] mil veces y evitar una mirada apresurada que nos haga perder información relevante para el estudio del pasado.

20. Boris Kossoy, *Fotografía e Historia...*, p. 16.
21. Boris Kossoy, *Fotografía e Historia...*, p. 17.
22. R. Weinstein y L. Booth, *Collection, use and care of historical photographs*, Nashville: American Association for State and Local History, 1977, p. 11.

LA HISTORIA EN LA PANTALLA

GLORIA CAMARERO
BEATRIZ DE LAS HERAS
VANESSA DE CRUZ

Universidad Carlos III de Madrid

Es incuestionable que el «cine histórico» habla del pasado y lleva a cabo una «reconstrucción» de la historia, pero lo hace desde el presente e informa de dicho momento. El pasado es el espejo en el que se refleja el presente, por lo que dice y también por lo que oculta. Sólo podrá estudiarse de forma diacrónica, es decir, teniendo en cuenta el momento en el que se hizo. La imagen cinematográfica es presente e inmediata.

Así, cualquier film tiene valor histórico porque permite el estudio de la época desde la que se produjo. Si, además, evoca un paisaje de la historia facilitará también el análisis de ese tiempo en concreto, pero la visión que da del mimo será la imperante en el presente, gestada por las ideas o convivencias dominantes entonces y, especialmente, por las tendencias historiográficas del momento. Las películas hablan sobre todo de cómo es la sociedad que las ha realizado. El concepto es igualmente válido para la novela histórica que ha nutrido dichas cinematografías.

Esta realidad permite entender por qué en cada período y lugar se tenderá a recrear unos acontecimientos históricos y no otros, y se hará además de una determinada manera y con unos objetivos concretos. Los textos fílmicos que hablan de un mismo hecho o de un mismo personaje cambian en el tiempo y en el espacio. Pensemos en el pintor Amadeo Modigliani. En 1957 cobró vida en el cine con *Los amantes de Montparnasse (Montparnasse 19),* que dirigió Jacques Becker y fue la adaptación de la novela *Les Montparnos,* de Michael Georges-Michel, escrita en 1929. Cuarenta y siete años después volvió a hacerlo en *Modigliani,* de la mano de Mick Davis y basado en la conocida biografía que realizó la hija del pintor, Giovanna, titulada *Modigliani: el hombre y mito.*

La técnica en ambos ejemplos cambia. Jacques Becker fue uno de los máximos representantes del llamado *cine de qualité* francés de postguerra. Optó, en este

caso, por el blanco y negro, cuando el color ya estaba totalmente establecido en el género, a raíz de *El loco del pelo rojo* (Vincente Minnelli, 1956), y lo hizo para intensificar el efecto de los contrastes lumínicos. Estamos antes unas luces contrastadas que recuerdan a las vistas en los mejores trabajos de Jean Rendir, como *La gran ilusión* (1937) o *La Marsellesa* (1938), y es que el director de fotografía fue el mismo: Christian Mateas. Mick Davis ha seguido los nuevos criterios cinematográficos en pro de lograr la máxima visualidad con el movimiento constante de la cámara y el *travelling* óptico hasta aproximarse al concepto de video-clip. Pero, más importantes son las diferencias de contenido. Las dos películas recrean la «leyenda del artista» y presentan a un ModigHani que arrastra su existencia y su arte por las calles y las tabernas de Montparnasse, entre las drogas, el alcohol, la enfermedad, la miseria y el amor que vive con Jeanne Hébuterne, que sería reconocido como uno de los más trágicos de todas las épocas.

En la primera no aparece la hija que había tenido con ella en noviembre de 1918. Tampoco se muestra a esta embarazada de un segundo hijo ni su suicidio, inmediatamente después de la muerte del pintor. La censura, tan fuerte en los años cincuenta, debió tener mucho que decir respecto a dichas ausencias, las cuales consiguieron ocultar la verdad de cómo sucedió la historia. La versión de 2004 no silencia estos aspectos. Los tiempos han cambiado. Se ve a Gertrude Stein en su realidad, lo que hubiese sido impensable en 1957, porque su homosexualidad nunca negada la convertía en un personaje proscrito entonces. Sin embargo, aquí el padre de Jeanne se opone a la relación de su hija con el artista porque era «pintor, pobre, judío y extranjero». Es todo un ejemplo de racismo y xenofobia, seguramente más propio de los años dos mil que de 1919, cuando sucedió el hecho.

Del mismo modo, el cine de oposición a la política de Margaret Thatcher generado en Gran Bretaña durante los años ochenta y que mostró mucho de lo que ella rechazaba, como la homosexualidad, justifica la visión que Darek Jarman nos ofreció de Caravaggio en 1986. Todo film expresa y difunde el ideario de su época. Un ejemplo más: Fellini en el *Satyricon* (1968) modificó el libro de Petronio para destacar aquellos aspectos de los romanos que podían acercarlos a los de los integrantes del movimiento hippie y los mostró, igual que estos, como individuos que viven el momento, se preocupan por su cuerpo o rechazan el análisis de los problemas tanto personales como generales, y así se convirtió en «película de culto hippie», al menos en Estados Unidos, lo mismo que *Zabriskie Point*, dirigida por

Antonioni, en 1970. Pero, el objetivo no fue ese. Una versión de estas características sólo podía hacerse en 1968, y, en consecuencia, lo que transmite es el espíritu de crisis existente en la sociedad occidental tras el fracaso del mayo francés.

Las películas de «simulación histórica» están ya en los orígenes del medio. Es lógico. Desde el momento en el que este adquiere vocación narrativa, o sea, quiere contar historia y no sólo presentar hechos, mira a la literatura y a la novela histórica. Es de ese modo cómo el relato histórico llega al cine, es decir, a partir de las adaptaciones literarias.

Los ejemplos iniciales los encontramos en los comienzos del siglo XX, tanto en Europa como en Estados Unidos. En el primer caso, el centro neurálgico se sitúa en Italia, que produjo entonces numerosos filmes de historia, básicamente de Historia de Roma. Las razones pueden ser varias. Existe un gusto por estas representaciones gestado a lo largo del siglo anterior. La pintura de historia tuvo mucho que decir en esa cuestión y adquirieron gran fama las obras del francés Jean-Leon Gerome (1824-1904) mostrando escenas de gladiadores o de cristianos ante los leones. El teatro tampoco fue ajeno. *Ben-Hur, una historia del Cristo*, la novela que escribió Lee Wallace en 1880, se llevó al teatro mucho antes que al cine, concretamente en 1899, y sorprendió por la espectacularidad de los decorados de las carreras de cuadrigas o los combates de galeras, que era el principal elemento de atracción entonces. La moda llegó a Estados Unidos y se sabe que en las playas neoyorquinas se hacían espectáculos de luz y sonido que representaban los «acontecimientos romanos» más famosos, incluido el incendio de Roma por Nerón.

Como consecuencia de todo ello, en Italia se impuso un cine colosalista, con escenarios espectaculares, muchos figurantes y grandes efectos visuales. Las «Historia de Roma» encajaban perfectamente en dichos objetivos, pero también estas se adoptaron por razones ideológicas que fueron más allá de los aspectos formales. La transposición fílmica de novelas históricas de raíces cristianas, como *Quo Vadis* (Lucien Nonguet y Ferdinand Zecca. 1902), *Los últimos días de Pompeya* (Luiggi Maggi. 1908) o *Fabiola* (Enrico Guasón 1917), permitieron alimentar la reciente unidad nacional italiana. Recrean la versión de la unidad en torno a la religión y articulan la idea clave de que Italia y el cristianismo es un todo.

Sin embargo, uno de los casos más emblemáticos de «cine histórico» *versus* propaganda política fue el de *Cabiria* (Giovanni Pastrone 1914), que marcó un hito en la historia del cine por la fastuosidad de sus decorados. Pero, la mayor importancia

radica en el contenido. Sigue el descrédito de los cartagineses que había introducido Flaubert en *Salambó* (1862) y se centra en la Segunda Guerra Pánica para justificar la expansión del Imperio Romano por el Norte de África. El tema se retoma ahora con el objetivo de validar la invasión que había llevado a cabo Italia recientemente, en 1912, de las provincias del Imperio Otomano Tripolitania y Cirenaica, que constituyen la actual Libia. A ello se vuelve en 1937 con *Escipión el Africano* (Carmine Gallone), que fue la primera película salida de los estudios de Cinecittá y una de las más famosas del cine fascista. En ella, se pretendía realizar un paralelismo entre Escipión y Mussolini, es decir, entre el vencedor de la guerra contra Cartago y el de la guerra contra Etiopía. Así, buscó la identificación Mussolini-Escipión y el actor que da vida a este (Annibale Ninchi) guarda un gran parecido físico con aquel. Estamos en 1937 y hace dos años que Mussolini se había lanzado a la conquista imperialista e invadido Etiopía. De hecho, lo que se cuestionaba, tanto en este caso como en el anterior, era la invasión extranjera (turca) de un territorio perteneciente al área de influencia romana en otro tiempo y a Italia en la actualidad. La actuación del Imperio Romano contra Cartago se toma otra vez como ejemplo. Nuevamente, se vuelve al pasado para justificar el presente. Tendrían que pasar muchos años hasta que se desmitificase ese *Escipión* de Mussolini. Lo hizo Luigi Magni en 1971, con *Scipione detto anche l'africano*. El tema central lo constituía, aquí, el debate sobre la corrupción política de los Escipiones al haberse quedado con parte del tributo que el rey había pagado a Roma. Precisamente, el hecho de rodarse muchas de sus escenas sobre las propias ruinas romanas quería recordar al espectador que, aunque el argumento correspondía al pasado, el juicio de fondo transcurría en el presente y tras los Escipiones se encontraban los «corruptos» dirigentes políticos de una época en la que los juicios políticos por malversación de los fondos públicos comenzaban a ser frecuentes.

Los totalitarismo del período de entreguerras se dieron cuenta enseguida de las posibilidades que podía tener el cine de «recreación histórica» como agente de difusión de sus principios ideológicos y no dudaron en utilizarlo. Para hablar de propaganda política no hay que referirse sólo al *Triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl, sino a muchos ejemplos más, entre los que ocupa un lugar destacado la *Trilogía Revolucionaria* de S. M. Eisenstein, la cual, según el propio Goebbels, conseguía que «hasta el más indiferente, se volviese bolchevique después de verla». Buñuel cuenta en *Mi último suspiro* cómo *Octubre* reavivó su espíritu revolucionario

y que después de verla en Paris, en 1928, levantó una barricada, junto con los amigos que también la habían visto y habían ido con él al estreno.

En el cine estadounidense de las primeras décadas del siglo XX, Griffith, a partir del libro de Thomas Dixon, *El hombre del Clan*, de 1905, tomó como tema fundamental la Guerra Civil Norteamericana, que recreó en *El nacimiento de una nación* (1915), donde hizo una revisión de la misma en base a los intereses predominantes entonces en ese lugar y en ese tiempo. Así, permite intuir que la intervención del Norte fue un error y que la las cosas eran mejores cuando los esclavos negros servían a sus amos en las plantaciones del Sur y aceptaban su situación sin cuestionarla. De ese modo, justificaba la esclavitud y lo hacía con los mismos argumentos que emplearía Víctor Fleming, veintidós años después, en *Lo que el viento se llevó* y Margaret Mitchell en la novela homónima (1935).

Ahora bien, el cine no sólo utiliza la historia para difundir el ideario de una época determinada, sino que además, y en consecuencia, cambia la historia. La ficción se impone a la realidad y cómo sucedieron los hechos no tiene mucho que ver con cómo se cuenta. Pensemos en *La kermesse heroica* (Jacques Feyder, 1935). Nadie a la vista de esta obra creería cierta la dureza con la que actuaron los tercios españoles en la dominación de los Países Bajos. En *El acorazado Potemkin* (1925) la escuadra que sale a detener el barco no lo hace y se solidariza con los marineros. En 1905, la realidad fue otra. Por otra parte, el puerto de Odesa no tiene escaleras. Ningún puerto las tiene. Sin embargo, Eisenstein las colocó, en la misma película, para incrementar la efectividad de los movimientos y construir una de las secuencias más reconocidas y recreadas de toda la historia del cine. Brian de Palma, en *Los intocables* de Eliot Ness (1987), lo demuestra.

Pero, casi, donde más se modifica la historia es en el reciente cine épico norteamericano. En este, han triunfado las películas de título histórico, pero cuya relación con la historia se ha perdido, Busca la espectacularidad de las imágenes y no la fidelidad al pasado, aunque no dejan de ser agentes de propaganda política y, muchas, ofrecen una visión occidentalista, capaz de justificar las recientes actuaciones bélicas de los Estados Unidos. *300* (Zack Zinder, 2007) podría ser un ejemplo. Todas ellas, presentan cuestiones que, en la realidad, no transcurrieron de la forma en la que se muestran o lugares que no se encuentran dónde se dice. Baste recordar el hecho de que Agamenón muera en Troya, como se ve en *Troya* (Wolfgang Petersen, 2004). Estamos ante un error que desmonta toda la tragedia

de Esquilo, *La Orestiada,* centrada en el regreso de este, su muerte por su esposa y la venganza por el hijo Orestes. El cine redescribe la historia.

A la vista de todo ello, la condición del «cine histórico» como fuente secundaria de la historia parece ponerse en entredicho. Es cierto que la mirada que ofrece es la del ojo del realizador y su época, pero igual que lo hace el texto escrito respecto a la visión de su autor. Está sujeto a la misma controversia de objetividad-subjetividad, y no es mayor ni menor que en cualquier otra. Sí, distinto. Recurso, documento y memoria de la historia, conocidas sus limitaciones, ofrece múltiples posibilidades de «información»: la de la época que recrea, la de la época desde la que se recrea, y la relativa al ideario que el cine impone. Esta problemática afecta también al documental. La película argumental no es menos válida en ese sentido ni menos fiel con la realidad histórica. Aquellos *no filman la historia, recrean la historia,* y sus imágenes son seleccionadas y montadas por unas situaciones concretas. Que no tienen por qué coincidir con la objetividad. El director/autor hace una elección, que responde a sus propios intereses historiográficos y a su propio posicionamiento ideológico. Los documentales no son tanto un registro de los hechos como el discurso de su creador sobre los mismos. Con frecuencia, el guión se ha elaborado de antemano y se buscan las imágenes que lo ilustren.

En definitiva, siempre habrá que ver la película «histórica» con los ojos de cuando se hizo, conocer las desviaciones que articula respecto a cómo sucedieron en la realidad los hechos narrados y las causas de ello. De ese modo, sabremos, al menos, qué objetivos, ideas y conveniencias regían en el momento de su gestación. Los discursos cinematográficos sobre la historia lo son siempre desde la «mirada del otro» que nace en los espacios y tiempos concretos del presente, a la luz de las escalas de valores que conforman la ideología.

Llegamos a creer que lo visto en la pantalla es verdad y que la historia contada sucedió como se dice. Ese es el peligro y la grandeza del medio. El cine influye en la percepción que el individuo tiene de sí mismo y del mundo que le rodea. Genera hábitos, normas de comportamiento, mentalidades, formas de vida y mitos. Por ello, ha conformado y sigue conformando el imaginario de generaciones enteras. Empezamos a fumar porque lo hacían Lauren Bacall, Alain Delon, Humphrey Bogart o ajean-Paúl Belmondo *en Al final de la escapada* (Jean-Luc Godard, 1959), después de pasarse el dedo pulgar por los labios, como el propio Bogart en *Más dura será la caída* (Mark Robson, 1956). Dejamos de hacerlo, aparte de por otras

muchas razones, cuando en las películas ha perdido *todo glamour* ya sólo caracteriza hábitos de los miembros de las mafias rusas.

Puede levantar «murallas», casi sin que lo notemos, capaces de cegar la mirada crítica. Que no nos pase lo que dice Kavafis en su conocido poema *Murallas* (1896):

> Sin consideración, sin piedad, sin pudor
> en torno mío han levantado altas y sólidas murallas.
> Y ahora permanezco aquí en mi soledad.
> Meditando en mi destino: la suerte roe mi espíritu.
> Tanto como tenía que hacer.
> Cómo no advertí que levantaban esos muros.
> No escuché trabajar a los obreros ni sus voces.
> Silenciosamente me tapiaron el mundo.

Tengamos los ojos abiertos y que el cine no nos oculte la memoria ni nos cambie la historia.

DE LA «PELÍCULA HISTÓRICA» AL CINE DE LA MEMORIA

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA

Universidad Complutense de Madrid

Como hemos tenido ocasión de reflexionar en las Jornadas sobre Historia y Cine organizadas por la Universidad de Salamanca y celebradas en la sede de la Filmoteca de Castilla y León en diciembre de 2003 —véase «Momentos significativos del cine histórico español. Hipótesis de trabajo sobre Cine e Historia» en Alfonso del Amo y otros, *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (El caso español),* Salamanca: Junta de Castilla y León, 2004, pp. 111-122— el cine histórico suele venir caracterizado por el *malestar del espectáculo.* Este consiste en la subordinación de la verosimilitud del pasado recreado y del rigor o la exactitud de los sucesos actualizados a la construcción de un público ocioso y al entretenimiento de masas; es decir, que, de ordinario, prima el sentido del espectáculo sobre el valor del conocimiento de la Historia. El género de la película —aventuras, bélico, drama romántico, fantástico, *peplum,* cine de catástrofes y colosalista, etc.— se sobrepone a cualquier talante didáctico de divulgación de un saber histórico y, más aún que en los textos escritos, el cine histórico habla tanto del presente como del pasado. Frente a cualquier reflexión ingenua hay que insistir en éste último aspecto, por más que sea sabido y conozca múltiples formulaciones: por ejemplo, la de Enrique Alberich, «.. .quiérase o no, cualquier ficción histórica, cualquier reconstrucción artística del pasado, está irremisiblemente formulada desde el propio presente de su fabricación y, por tanto, está también emitida desde esa misma mentalidad contemporánea, mentalidad que, a fin de cuentas, es la que guía sus intenciones, su estética, su razón de ser» *(Dirigido por,* 158, mayo 1988).

En el canónico «cine histórico» que forma parte del cine comercial se prefiere la dramatización espectacular que pone en escena personajes atormentados, pasiones desatadas y heroísmos sobrehumanos a la consideración de factores sociales, ideológicos o económicos que expliquen los cambios sociales o los sucesos del devenir de la Historia. Los procesos sociales de protagonismo colectivo

quedan en un segundo plano, ocultados por las gestas individuales de personajes mistificados por la costra de las leyendas o por el anecdotario de exitosa divulgación regido por el dicho «se non é vero é ben trovato». Todo tiene explicación y todo se desenvuelve según un esquema de planteamiento, nudo y desenlace que tiene que ver mucho más con las prescripciones de la Poética antigua que con el saber histórico y, por supuesto, que con la realidad constatada.

Ello no supone negar de plano toda validez al cine histórico, porque no cabe duda de que puede servir para la divulgación del conocimiento de hechos del pasado y para una muy oportuna y educativa reflexión sobre valores cívicos y morales, hoy en día de inmediato interés para el sistema de enseñanza reglada. Este cine también puede operar como la «novela histórica» que bajo el formato de la ficción —que inventa personajes y sucesos— puede poner en pie un mundo rigurosamente histórico en la mentalidad y el espíritu de una época. El valor del cine histórico es mayor, sobre el papel, en dos casos: a) cuando adopta el formato de documental en el que, al menos parcialmente, no está limitado por las subordinaciones señaladas y se aproxima a la investigación o al ensayo histórico; y b) cuando se refiere al siglo XX, del que puede ofrecer imágenes que son, en sí mismas, documentos imprescindibles para la construcción de la Historia de nuestro tiempo, amén de que muchas películas enraizadas en un momento determinado poseen valor como testimonio del mismo.

En este sentido y en línea con la historiografía que valora los comportamientos, mentalidades, costumbres, ideas y modos de vida hay que reivindicar el valor histórico de películas que no pueden ser calificadas de cine histórico; como resume Michel Ciment (en Shlomo Sand, *El siglo XX en pantalla,* Barcelona: Crítica, 2004, p. 13) «Las comedias italianas de un Camerini durante el fascismo, o las posteriores a la guerra de un Risi, de un Fermi o de un Monicelli, la gran comedia norteamericana, de Hawks a Sturges o a Wilder, los estudios sociales o psicológicos de un Sautet o de un Chabrol, en Francia, menos sometidos a la ideología, son más fieles a la hora de esbozar la coyuntura que las producciones en las que predomina el mensaje o la lección de la historia.»

Siendo una cuestión compleja en la que hay una heterogeneidad notable de películas de cine convencionalmente llamado histórico, y donde también se dan todo tipo de híbridos y hasta falsificaciones, merece la pena plantearse en qué medida el cine puede hoy servir para el conocimiento y la divulgación de la Historia: una ejemplificación muy oportuna sobre las distintas estrategias de

«cine histórico» es la que ofrece Alberich en el artículo citado al señalar «Y da lo mismo que la Historia se evoque mediante esta alianza entre poesía e ironía -*Good Morning, Babilonia* (Paolo y Vittorio Taviani, 1987)—, interrogándose sobre los orígenes —*Cielo sobre Berlín (Der Hímmel über Berlín,* Wim Wenders, 1987)—, reavivando el recuerdo personal —Malle y *Au revoir, les enfants* (1987)—, reinventando las vivencias de una figura del pasado cuyo descubrimiento alumbró una idea -*El vent de l'illa* (1988), de Gerardo Gormezano—, entendiéndola como escenario activo y determinante de la aventura —*La guerra de los locos* (1987), de Manuel Matji—, o fortaleciendo la dimensión extemporánea de un clásico literario sin caer por ello en la traición —la contundente y espléndida *Sous le soleil de Satan* (1987), de Maurice Pialat—...».

Pero es, sin duda, el *cine de memoria* (histórica) quien mejor puede satisfacer las expectativas de una contribución del arte cinematográfico y del propio lenguaje audiovisual a la construcción de la Historia. Antes de pasar a abundar en esta cuestión y para cerrar la disputa sobre lo que sea el «cine histórico», creo conveniente enunciar las siguientes tesis, ya explicadas en el texto citado al comienzo:

1. El cine es representación, pero la historia escrita también.
2. La coartada cultural y el exotismo son obstáculos para el conocimiento en el cine histórico .
3. La aproximación al pasado presenta diversas formas fílmicas.
4. El documental puede manipular la historia tanto o más que la ficción.
5. El rigor histórico de un filme no siempre es fuente de conocimiento .
6. El cine puede contribuir a la actualización del pasado histórico.
7. La historia del siglo XX se construye con todo tipo de documentos, incluido el cine.
8. Una película de cine histórico siempre habla del presente.
9. La historicidad de un filme reside en varios elementos, no sólo en la descripción de los hechos.
10. El cine ha privilegiado determinadas épocas históricas y olvidado por completo otras.

I. EL VALOR DE LA MEMORIA PARA LA HISTORIA

La Historia se yergue como discurso objetivo, fundamentado sólidamente en datos constatables y nutrido por documentos cuidadosamente recibidos. A pesar

de que se reconoce la dosis de interpretación que siempre permiten los hechos, ese discurso queda institucionalizado como referencia básica para la política y la convivencia cívica. Pero esa Historia siempre hace crisis cuando se trata de los hechos más próximos sobre los que aún guardan memoria los protagonistas, es decir, en la Historia del Tiempo Presente; el pasado siempre es inasible e irrepresentable y la congelación del tiempo no deja de ser una utopía; con frecuencia, se concibe que se trata de una historia impuesta por los vencedores o, en el mejor de los casos, fruto de un consenso que lima las aristas y relega a los márgenes los sucesos más incómodos.

Por ello ha tenido éxito el concepto de Memoria histórica que reivindica la verdad ocultada y la razón moral de los vencidos. Tiene en cuenta la dimensión emocional y ética en el recuerdo del pasado y no aspira a la objetividad científica, simplemente la pone en cuestión desde la consideración de que esa objetividad sólo es posible si se tienen en cuenta las vivencias y la subjetividad de los protagonistas, frecuentemente sectores sociales ninguneados por quienes escriben la Historia (mujeres, minorías étnicas, pobres, perdedores, intelectuales estigmatizados, etc.). De algún modo, la Memoria se erige en Historia alternativa que pone en valor principios éticos y políticos para el tiempo presente, desde la tenaz convicción de que las heridas no se pueden cerrar en falso y las «leyes de punto final» o los llamamientos a la «reconciliación» sólo son posibles desde la verdad y el desagravio.

La Memoria Histórica sólo puede referirse a sucesos que pueden actualizarse porque aún viven los protagonistas o porque tenemos un testimonio vivo de ellos, es decir, aproximadamente desde los años 30 del siglo XX. Este período de tiempo coincide también con la época en que el cine y la televisión poseen filmaciones con valor documental y, por tanto, con valor de testimonio histórico. La tradición historiográfica es logocéntrica, pues la Historia se concibe como un texto que explica los datos recibidos del pasado; esa tradición sigue pesando hasta el punto de que las imágenes y los objetos sólo se perciben como meros complementos para la construcción de ese texto. No hay necesidad de renunciar al valor de la palabra como lenguaje natural de los humanos y herramienta de exteriorización del pensamiento —contra el proverbio también es verdad que una palabra vale más que mil imágenes— sobre todo porque el conocimiento se formula, en gran medida, en palabras; pero hay que reivindicar las imágenes o, mejor

aún, el lenguaje audiovisual del cine y la televisión que permite ensamblar palabras (voces, dicciones, entonaciones, etc.) e imágenes del pasado y del presente.

Creo que una primerísima aportación a este *cine de memoria* la proporcionan los textos audiovisuales que evocan o testimonian hechos históricos y que, con su dosis de veracidad o inmediatez, otorgan un plus al habitual relato escrito; por ejemplo, los documentales de Javier Rioyo y José Luis López Linares, *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002), *Santa Liberdade* (Margarita Ledo, 2004) o *Mujeres en pie de guerra* (Susana Koska, 2004). Las filmaciones actuales de los testimonios de los protagonistas, frecuentemente apoyados con fotografías del pasado o ubicados en los lugares de los hechos, poseen la fuerza moral del testimonio personal. Obviamente puede existir tanta o mayor manipulación que en cualquier ficción o recreación del canónico cine histórico; pero la fuerte pregnancia, la facilidad para la identificación con esas personas, para hacer que las generaciones posteriores participen del pasado y de la suerte de sus antepasados es muy superior a otros medios de reconstrucción de la memoria.

En un segundo momento, el cine de la memoria trata conflictos contemporáneos de gran trascendencia —y, por tanto, destinados a ocupar un lugar en la historia futura— como sucede con los documentales de Eterio Ortega sobre la violencia etarra *Asesinato en febrero* (2001) y *Perseguidos* (2004), la crónica *Balseros* (Caries Bosch y José María Doménech, 2002) o trabajos como *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004) o *Invierno en Bagdad* (Javier Corchera, 2005). También se podría tener en cuenta el cine que informa sobre sucesos actuales con la perspectiva de hacer crónica del presente, como la situación de la mujer inmigrante de *Extranjeras* (Helena Taberna, 2003), la crisis argentina de *Memoria del saqueo* (Fernando Solanas, 2004) o el excelente compendio del desequilibrio Norte-Sur *La pesadilla de Darwin (Darwin's nightmare,* Hubert Sauper, 2002).

II. SEIS TEXTOS FÍLMICOS EN CLAVE DE HISTORIA Y MEMORIA

Llegados a este punto hemos optado por una brevísima cala que nos permita complementar y ejemplificar las reflexiones anteriores de un modo teórico-práctico a partir de seis fragmentos de textos fílmicos suficientemente representativos, a nuestro juicio, de lo indicado más arriba.

1. *Troya (Troy,* Wolfgang Petersen, 2004). No tiene mucho sentido preguntarse por el valor histórico de una película cuyo argumento desarrolla libre-

mente personajes histórico-legendarios y sobre cuyo contexto histórico hay fuertes lagunas de conocimiento. Pero un par de breves secuencias ilustran perfectamente cómo predominan los recursos dramáticos y espectaculares sobre la reconstrucción de una época. La primera es la llegada de Paris (Orlando Bloom) con Helena (Diana Kruger) a Troya donde son recibidos por el rey Príamo (Peter O'Toole): se supone que Paris ha raptado a la esposa de Menelao y, por tanto, llegaría a la ciudad ocultándose, pues su comportamiento tampoco escomo para alardear. La película pone en escena la llegada de un cortejo que es recibido con flores por las masas de ciudadanos que llenan las calles... Los primeros planos con los limpios, bellos y maquillados protagonistas —Helena lleva unas impresionantes pestañas postizas— desbaratan cualquier pretensión de verosimilitud del texto fílmico. En una segunda secuencia, el ejército de Troya se despliega fuera de las murallas esperando la llegada de los atacantes que han desembarcado a unos cientos de metros: el decorado, el vestuario y toda la disposición de las masas de soldados y los movimientos de cámara remiten inexorablemente a imágenes de un videojuego. Este tipo de discurso, de carácter pseudohistoricista, también se da en películas de trasfondo histórico preciso.

2. *Alejandro Magno (Alexander,* Oliver Stone, 2004). En una estrategia completamente diferente de acercamiento a la Antigüedad griega —renuncia explícitamente al exhibicionismo de las batallas— Oliver Stone pone en pie una suerte de ensayo biográfico sobre la figura de Alejandro. La secuencia decisiva para que el espectador adopte la correcta clave interpretativa es el prólogo de cuatro minutos donde un viejo Ptolomeo (Anthony Hopkins) evoca esa figura con la admiración desmedida («era un dios... o lo más parecido a uno que yo haya visto»), la fragilidad de su memoria y las distorsiones que el tiempo introduce en la Historia, pues han transcurrido cuatro décadas. Este narrador que didácticamente introduce la historia de la vida de Alejandro llega a dudar sobre el propio objeto de su relato («¿Llegó a existir realmente un hombre como Alejandro? Puede que no. Al idolatrarle le hacemos mejor de lo que fue») en lo que parece un rasgo muy moderno de autoconciencia sobre el conocimiento del pasado.

En definitiva, como hemos escrito en otro lugar *(Cine para leer,* enero-junio 2005) «el modelo de cine histórico de *Alejandro Magno* está más cerca del

ensayo interpretativo o del drama shakespeariano que de la ilustración al uso o de la pura recreación; en algunos momentos recuerda al cine de Kurosawa con su poder para convertir la puesta en escena en representación dramática autoconsciente y para mostrar la complejidad de la atormentada personalidad que subyace a los héroes. Porque en lo que Stone muestra aparecen de forma clara esas constantes de los dramas clásicos de conspiraciones cortesanas, envidias y celos de los débiles, voluntad de poder de los triunfadores, afectos traicionados, confusos lazos de sangre, ambición y corrupción generalizadas, generosidad inesperada, lealtades insobornables... en fin, ese conjunto de actitudes y principios morales guardados o traicionados que configuran la dualidad del ser humano.»

3. *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001). En esta ficción sobre la guerrilla antifranquista en un pueblo del norte de España hay una recreación de la toma del pueblo mientras la gente asiste a la misa del domingo. Todo resulta muy cinematográfico, pero funciona en una ficción que sobresale por el diseño de personajes muy variados y nada maniqueo: Teresa, casada con un vencedor de la guerra, pero enamorada del maestro represaliado, la extraña pareja formada por Lola y Sebas, el teniente sin escrúpulos, el abuelo que mantiene la esperanza con las cartas falsas, el guerrillero Matías que disiente de sus compañeros, la esposa del cabo que justifica y se duele por tantas muertes... y, por supuesto, la joven Lucía, que tiene la desdicha de enamorarse de un perdedor. Más que una crónica de la posguerra —apenas hay referencias exactas al contexto histórico— *Silencio roto* es una evocación del *ethos* de la época desde la ponderación que el tiempo otorga a nuestro juicio y desde la necesaria recuperación de la memoria histórica.

4. *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935). El documental sobre el Día del Partido Nazi en Nuremberg, el 5 de septiembre de 1934, es un texto de propaganda destinado a amplificar y difundir una asamblea que no es sino la exhibición de poder encaminada a la adhesión del conjunto del pueblo alemán a la causa nazi. Aunque no se concibió como cine histórico ha devenido como un documento audiovisual de innegable valor histórico, poseedor de una elocuencia impensada por los

autores. El rótulo que antecede la primera secuencia advierte de que Hitler vuela a Nuremberg para «pasar revista a sus fieles seguidores» y presenta al dictador como un ángel («enviado de Dios») que llega desde encima de las nubes. Poco a poco el avión avanza en la neblina hasta que se atisba la ciudad, en cuyas calles lo primero que se percibe son las masas uniformadas que desfilan en rigurosa formación militar. Aterriza el avión y es recibido por el pueblo con el saludo romano y gritos de «Heil Hitler». La jerarquización, el militarismo, el culto a la personalidad, la retórica nacionalista, la adhesión aerifica a una causa... se repiten en todos los órdenes del discurso —puesta en escena, decorado, vestuario, arengas, etc.— del documental de Leni Riefenstahl. Más que nunca, el tiempo pasado otorga perspectiva histórica, pues el desarrollo posterior del nazismo permite una interpretación no prevista por los autores del audiovisual: una hermenéutica técnicamente «aberrante» en el proceso de comunicación, pero mucho más acertada y rigurosa.

5. *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002). Este documental de testimonios abunda en la vida de los guerrilleros durante la posguerra. No se reconstruye en imágenes el pasado ni se emplean recursos de docudrama y se prescinde de la habitual voz en *off* explicativa: la fuerza del planteamiento documental reside en el valor de la palabra de los protagonistas, en el testimonio directo que evoca los acontecimientos y posee la autenticidad de quien vivió los hechos. El espacio de los montes adquiere relevancia como lugar donde se desarrolló la vida guerrillera; los relatos sobre la escuela y la alfabetización y la presencia de una mujer en el grupo aportan una dimensión más social y otorgan, de forma indirecta, un sentido a la lucha guerrillera. Se trata de un cine de la llamada «historia oral» en el que el aparato cinematográfico no añade mucho a lo que podía ser un registro magnetofónico o una transcripción escrita de los testimonios, aunque el audiovisual hace más cercanos esos testimonios.

6. *El hombre de las estrellas (L'uomo delle stelle,* 1995) contiene una secuencia muy sugerente: en ella, un anciano a quien todos creen mudo, se coloca ante una cámara y, renunciando a las indicaciones del timador que viaja por Sicilia

buscando estrellas para el cine, pronuncia en español la letra de «El quinto regimiento» evocando su presencia en la Guerra Civil española. «El dieciocho de julio/en el patio de un convento/el pueblo madrileño/con el Quinto Regimienta/Con Líster y el Campesino,/con Galán y con Modesto/con el comandante Carlos/no hay miliciano, con miedo./Anda jaleo, jaleo/suena una ametralladora/y Franco se va a paseo./Con los cuatro batallones/que Madrid están defendiendo/se va lo mejor de España/la flor más roja del pueblo./Con el quinto, quinto, quinto,/con el Quinto Regimiento/madre yo me voy al frente/para las líneas de fuego». En un contexto de ficción, con un camarógrafo falso, que no pone película virgen en el chasis, con mañosos y silencios, en un mundo de engaños y ocultamientos... la verdad surge en quien teóricamente no puede hablar y sólo surge para rememorar un pasado que dio sentido a toda su vida. Por tanto, la Historia adquiere densidad en la vida particular de una persona y el pasado posee mayor autenticidad que un presente de simulacros. En este caso concreto, el cine más que evocar la Historia —que también— sirve para una reflexión historiográfica sobre la posibilidad de conocimiento del pasado o sobre el registro selectivo de los hechos históricos.

LA BIOGRAFÍA O EL PAPEL DE LOS GRANDES PERSONAJES EN EL CINE

ÁNGEL LUIS HUESO

Universidad de Santiago de Compostela

La recuperación histórica ha sido una constante que el hombre ha afrontado a lo largo de los años. A nadie se le escapa la preocupación que cada generación ha tenido por acercar al presente los acontecimientos del pasado, utilizando para ello diversidad de fórmulas.

Los modelos a los que se ha recurrido para mantener vivos los sucesos pretéritos no sólo han sido plurales sino que han respondido siempre a la unión de dos premisas: las intenciones (o finalidad) que tenía el grupo social concreto que abordaba esa historia, y las técnicas o fórmulas que parecían más apropiadas para llevar a efecto ese tipo de interpretación.

Por ello no nos puede extrañar (sino que es totalmente lógico) que la época contemporánea haya recurrido a la imagen (y en concreto al cine) como elemento idóneo para mirar hacia el pasado y, a la vez, responder a las inquietudes e intereses de la sociedad de ese momento.

El denominado «cine histórico» es uno de los soportes fundamentales de esta aproximación e interpretación del pasado. Y cuando decimos interpretación estamos teniendo en cuenta dos factores que no pueden ser dejados de lado cuando nos referimos a este tipo de imágenes animadas.

Por una parte, la incidencia de determinados criterios historiográficos. La manera de abordar los hechos del pasado ha ido cambiando a lo largo del tiempo y responde claramente a los intereses de la sociedad; es necesario reconocerlos, interpretarlos, valorarlos para llegar a una comprensión lo más perfecta posible de aquello que se pretendía hacer.

Con relativa frecuencia este aspecto de reflexión histórica es dejado de lado, viéndonos deslumbrados por aspectos externos más llamativos; sin embargo, se trata de un factor que condiciona de manera capital todo aquello que hagamos en

relación a la recuperación histórica y que si no tenemos presente concediéndole la importancia que tiene, nos puede llevar a errores interpretativos o afirmaciones totalmente gratuitas.

Pero, por otra parte, también deben de valorarse con detenimiento los criterios utilizados por cada director (nos referimos a él como aglutinador y responsable último de otras muchas aportaciones que se producen en el filme). Es indudable que el contexto socio-cultural en el que se trabaja incide de manera más o menos importante en el resultado final; no podemos aplicar de una manera radical la relación «causa-efecto» entre los hechos sociales y las películas, pero todos somos conscientes de la evidente implicación entre ambos aspectos.

Teniendo en cuenta todos estos factores es como podemos reconocer que el cine histórico no es una manifestación monolítica y unitaria, sino que, por el contrario, ha adoptado a lo largo de la historia diversidad de fórmulas. En esta ocasión queremos detenernos en una de ellas: la biografía.

Nadie puede ignorar la importancia que esta forma narrativa e histórica ha tenido desde los mismos orígenes de la investigación sobre el pasado; bien es verdad que ha ido cambiando, como no podía ser de otra manera, tanto en sus características internas como en su aceptación social, pero en todas las ocasiones nos encontramos con unos estudios que pueden provocar nuestro interés para seguir profundizando en el conocimiento del pasado.

La aplicación de los principios de la biografía literaria al cine ha tenido una evidente presencia durante todo el siglo XX. Se han estudiado estas manifestaciones y nosotros mismos lo hemos hecho en otras ocasiones, pero en este momento vamos a abordarlo estableciendo una serie de reflexiones generales que pueden tener una amplia validez.

I. RASGOS DE LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA

En primer lugar, es importante recordar (pues de todos son suficientemente conocidos) determinados aspectos o singularidades de la imagen animada que aunque parezcan elementales deben ser tenidos siempre en cuenta por su incidencia y resultados sobre la propia imagen y su recepción.

Lo primero que nos puede llamar la atención es que estamos utilizando un tipo concreto de imágenes para reconstruir el pasado; y ello porque no podemos olvidar que se trata de imágenes que se caracterizan por dársenos siempre

en presente, inmediatas y cercanas al espectador. El hecho técnico de que el cine vaya surgiendo paulatinamente ante nosotros (y nosotros lo vayamos percibiendo como tal) gracias a su proyección, hace que sus imágenes sólo existan en tanto en cuanto aparecen sobre la pantalla, lo que se produce de una forma puntual y limitada, ya que en cada momento van siendo sustituidas por otras consecutivas.

Es evidente que nos estamos refiriendo a la imagen cinematográfica entendida en su sentido puro y tradicional, ya que no hacemos mención a otros soportes técnicos con los que se ha conseguido superar este carácter de fugacidad y dotar a las imágenes de cierta perdurabilidad.

Pero, de igual manera, debemos recordar que nos encontramos ante un espectáculo. Esta faceta (que con frecuencia es menospreciada por ciertos estudiosos del cine) condiciona todos los aspectos de este medio, puesto que sus vertientes industrial, social o narrativa no pueden ser interpretadas correctamente si hacemos abstracción de su soporte espectacular.

Desde un punto de vista social no podemos ignorar la fuerte vinculación que se produce entre el espectador y las vivencias de los protagonistas; esta empatia condiciona en ocasiones la validez interpretativa que hagamos de las propias imágenes, puesto que perdemos el necesario distanciamiento que nos permite emitir juicios de valor ponderados.

No podemos olvidar que esta situación ha estado fuertemente vinculada, durante muchos años, a determinadas fórmulas industriales de producción, y en concreto, al denominado «star-system». La importancia de determinados actores y actrices como soportes e impulsores de ciertas películas se ha utilizado con gran profusión a lo largo de la historia del cine, pero ello alcanza niveles más singulares cuando se trata de interpretar la vida de personajes conocidos de la historia (el caso de Charlton Heston es suficientemente revelador de cuanto decimos, pues podemos recordar sus interpretaciones en que dio vida a Moisés, El Cid, Ben-Hur y Miguel Ángel).

Pero hay otro rasgo de la imagen cinematográfico que también es necesario tener presente. Nos encontramos ante una forma expresiva que posee su propio lenguaje, sus recursos perfectamente estructurados y presididos por una codificación que es necesario que conozcamos a fin de interpretarla de manera correcta. Aunque pueda parecer que estamos ante una banalidad, será preciso reconocer

que esta imagen se ha ido configurando (y como es natural cambiando) a lo largo de toda su existencia, de tal manera que en cada momento los recursos han tenido un sentido y una interpretación que los diferencia de otros momentos concretos.

En determinadas ocasiones esta codificación adquiere niveles de rigidez y estereotipación tales que pueden trasmitir al espectador un sentido equivocado de la imagen; esta sensación de vacío, incongruencia y aún falsedad responde, únicamente, al desconocimiento de los códigos concretos que presiden esa forma narrativa en cada momento preciso, de forma que cada filme puede alcanzar interpretaciones diferentes, y aún contrapuestas, de acuerdo con la mayor o menor riqueza y justeza con que nos aproximemos a él. Relacionado profundamente con lo que apuntamos se encuentra el reconocimiento de estar hablando de un medio que posee una tremenda lentitud en incorporar transformaciones sociales o culturales a sus propios códigos. El hecho de que el cine posea una estructura industrial y comercial muy importante condiciona de manera radical todos los otros aspectos de la propia imagen y a todos los niveles; es fácil de comprender que los ámbitos económicos (en cualquier faceta de la vida) no se caracterizan por afrontar riesgos y transformaciones que no tenga un respaldo de seguridad muy alto, por lo que no podemos extrañarnos que en el caso del cine, las películas sean poco permeables en un primer momento a los avances culturales o tecnológicos (sólo lo harán a nivel vanguardista), si bien cuando ha pasado un cierto tiempo se convierten en auténticos catalizadores de esos avances.

Por ultimo, hay que constatar una situación que viven los medios audiovisuales en el momento presente, aunque no es exclusiva de ellos sino que responde a circunstancias de la sociedad actual; nos referimos a la que ha sido denominada como «tiranía de la contemporaneidad», es decir, una valoración exclusiva de lo inmediato, de lo cercano a nosotros, de aquello que estamos viviendo, minusvalorando, cuando no dejando en el olvido más absoluto, las aportaciones que se han hecho en épocas pretéritas.

Debemos matizar que la incidencia de esta situación no es igual en todos los audiovisuales, puesto que son la televisión y las comunicaciones en red las que experimentan esta presión de manera más viva, como es lógico en formas expresivas presididas por su contacto continuo y fresco con el usuario. Pero también en el cine, a pesar de cierto distanciamiento con la presión del día a día debido a

que su proceso de creación es más dilatado en el tiempo, constatamos que se hace evidente la búsqueda de unos contenidos cada vez más relacionados con aquello que tenemos delante de los ojos, por encima de lo que podría ser una transmisión cultural más amplia.

Además esta valoración exclusiva de aquello que nos es más próximo tiene repercusión, como no podía ser de otra manera, sobre las obras artísticas que van apareciendo en cada momento; se da la paradoja de que en un mundo que posee todas las herramientas para tener presente aquellas aportaciones que se fueron dando en épocas pasadas (por ejemplo, hoy es muy fácil revisar todas las grandes obras de la historia del cine), haya autores que las ignoran y buscan descubrir nuevos caminos que ya fueron recorridos por generaciones anteriores.

II. EL MUNDO DE LA BIOGRAFÍA

Tras estas reflexiones generales sobre determinadas características de las imágenes cinematográficas, es preciso que hagamos mención a una serie de rasgos que están presentes en las obras dedicadas a grandes personajes en el contexto de esta propia imagen

Lo primero que llama la atención cuando nos acercamos a la biografía cinematográfica es cómo ha estado presidida durante muchas décadas (podríamos decir que en la mayor parte de la historia del cine) por los principios historiográficos derivados de los planteamientos positivistas. De esta manera nos encontramos obras en las que la historia es vista como una acumulación de grandes acontecimientos externos, en la mayor parte de las ocasiones de tipo político o militar. Se trata de un continuo descriptivismo de elementos externos, de una reiteración de hechos (en muchas ocasiones desconexos entre sí) que son presentados pero no analizados en sus múltiples causas y consecuencias, o al menos, dejando de lado aquellas que no sean de tipo político.

Junto a ello se nos ofrece una visión de la historia que viene marcada en su evolución por los grandes personajes; no se trata de reconocer las aportaciones de estos seres que realizaron contribuciones interesantes y que no pueden olvidarse (lo cual está dentro de toda lógica), sino que esa perspectiva se lleva a sus últimos extremos, de forma que el conjunto de la evolución de la sociedad es visto a través de esas intervenciones individuales y condicionada únicamente por ellas.

Es fácil de comprender que esta visión historiográfica (de amplio arraigo, como decimos, durante mucho tiempo y aún en la actualidad) ofrece una aproximación a los acontecimientos históricos mediatizada y parcial, puesto que deja de lado, o no valora suficientemente, aspectos de la evolución de la humanidad como son los económicos, culturales, sociales, religiosos y tantos otros que inciden en muchos aspectos y facetas de nuestro vivir cotidiano.

No podemos dejar de reconocer que si confeccionáramos una filmografía de las películas que han abordado el tema biográfico a lo largo de los poco más de cien años de existencia de este medio, nos encontraríamos con una presencia muy mayoritaria de filmes presididos por las premisas que hemos apuntado; ello no debe conducirnos a un desprecio o infravaloración de las mismas, sino que nos obliga a indagar las claves de la sociedad en que surgieron en esas obras a fin de poder comprenderlas e interpelarlas con exactitud y, sobre todo, poder integrarlas en una totalidad valorativa mucho más rica y plural.

Pero tan importante como esta vinculación a la historiografía positivista es poner de relieve una serie de rasgos de la biografía literaria y cómo se han reinterpretado en las similares manifestaciones cinematográficas.

Cuando nos aproximamos a este tipo de obras (sea cual sea su soporte técnico) destaca de manera inmediata el carácter didáctico-ejemplificador que poseen. Los personajes no sólo tienen unos rasgos que los hacen sobresalir entre todos sus coetáneos, sino que precisamente por ellos adquieren un carácter modélico para la sociedad ante la que actúan.

Si tenemos en cuenta cuanto decíamos anteriormente sobre la vinculación de las imágenes con la realidad social que las rodea, y sobre todo la incidencia de los planteamientos ideológicos, es fácil de comprender que los grandes protagonistas de la historia han sido utilizados en multitud de ocasiones con finalidades de tipo político o religioso. Son de todos conocidas las diversas interpretaciones que de la historia han hecho los regímenes políticos del siglo XX, por lo que no nos puede sorprender que las películas biográficas hayan sido uno de sus soportes preferidos; por ello se han estudiado exhaustivamente las biografías de grandes personajes realizadas durante los totalitarismos (fascismo, nazismo, comunismo, franquismo) o en situaciones democráticas en que era conveniente la transmisión de unos principios ideológicos al público.

Junto a ello no puede dejarse de lado la importancia que ha tenido la hagiografía (vida de santos) en el ámbito religioso; partiendo de esta premisa, se entiende el número considerable de filmes que se han realizado presentando a los espectadores (que a la vez era, por lo menos, fieles potenciales) la vida de aquellas personas que habían luchado por alcanzar la santidad y que debían ser vistas como modelos a imitar en las circunstancias cotidianas de la vida.

Vinculado a este carácter ejemplificador se encuentra la reconocible tendencia a simplificar la psicología de esos personajes protagonistas. Condicionada por la necesidad de hacer más cercanos (y también más asimilables) al espectador unos seres que pertenecían a otras etapas de la historia, se busca resaltar solamente algunos de sus rasgos más evidentes, dejando de lado los elementos que pudieran revestir una complejidad expositiva.

Esta vertiente de la biografía se pone en relación, cuando nos referimos a su aplicación cinematográfica, con las claves de espectáculo que comentábamos anteriormente. Todos los factores de atracción que inciden sobre el espectador son utilizados para convertir al personaje biografiado en un ser que no sólo hay que admirar sino imitar en cualquier ámbito de la vida pública, con lo que estos filmes adquieren una repercusión social muy amplia tanto a nivel inmediato (es decir, en el contexto preciso en que se estrenan) como a medio y largo plazo por su posible impacto en generaciones sucesivas.

Pero, quizás, el problema más importante que siempre ha gravitado sobre la construcción de las biografías haya sido el necesario equilibrio entre el estudio dedicado a los personajes individuales y el que se centra en el contexto socio-histórico en el que vivieron. Si ello ha tenido una gran importancia en la biografía literaria, es fácil de comprender que adquiere un relieve mucho mayor cuando nos referimos al cine; todas las características de la imagen que hemos reseñado anteriormente llevan, de manera casi lógica, a una lucha entre los elementos ambientales y los individuales, de forma que se corre el peligro de no mantener una atención similar a ambos aspectos.

La simplificación ambiental que ha presidido muchas de las manifestaciones del cine histórico ha tenido como consecuencia un profundo decorativismo en el que se primaban las facetas meramente externas, dejando de lado o no profundizando suficientemente en aquellos aspectos estructurales. La tradición cinematográfica en este aspecto ha sido muy amplia y profunda, puesto que si nos remontamos a la le-

jana etapa del cine colosalista italiano de los años diez (con ejemplos que marcaron los años sucesivos como fue *Cabiria,* de Pastrone en el año 1914) constatamos que se consagraron fórmulas que en décadas posteriores tuvieron un fuerte arraigo industrial y popular, dando lugar a películas que son recordadas por su grandiosidad ambiental más que por su interesante interpretación de los hechos del pasado.

Aún en épocas recientes y en películas poco convencionales encontramos esa lucha entre esas dos concepciones de lo que debe ser la aproximación al pasado; un filme como *Esquilache* (Josefina Molina, 1988) nos presenta ambientales claramente externos, como son los rodajes realizados en el palacio de Aranjuez, que contrastan con las secuencias en que se pretende trasmitir la mentalidad del poder real en el mundo ilustrado con referencias concretas a la importancia de las ideas que Tanucci trasmitía a Carlos iii desde el reino de Nápoles.

Todas estas consideraciones nos llevan a concluir con dos reflexiones sobre la importancia que ha tenido y sigue teniendo la biografía dentro del contexto de las películas de recuperación histórica.

Por una parte, y ante las fórmulas historiográficas que fueron utilizadas en épocas anteriores, se hace preciso defender una posición que no sea despectiva ante lo que se hizo en otros momentos, sino que defienda la necesidad de profundizar en las claves que las impulsaron y que dieron como resultado una visión concreta de la historia, diferente de la que nosotros planteamos en el momento actual, pero que debemos valorar por su vinculación a una sociedad y unos principios muy concretos.

Pero, por otra parte, se hace necesario interpretar los cambios que se produjeron en este cine a partir de los años sesenta y setenta, con una lenta incorporación de las nuevas premisas historiográficas (escuela de los *Annales,* tendencias marxistas, historia social, de las mentalidades, *New Economic History* y tantas otras), de forma que podamos profundizar en caminos que se abrieron en un momento y que no han sido recorridos todavía con suficiente dedicación, como son las aportaciones de Roberto Rossellini al mundo de la biografía cinematográfica con sus obras televisivas dedicadas a grandes personajes *(La toma del poder por Luis XIV, La prise du pouvoir par Louis XIV,* 1967; *Sócrates,* 1971; *Blaise Pascal, Í97 2; Agostino di Ippona,* 1972; L'*età di Cosimo,* 1972; *Cartesius,* 1974) y en las que se unía de manera muy sutil el conocimiento de esos grandes protagonistas de la historia con su vinculación a un momento muy concreto y especialmente importante de la transformación de la humanidad.

EL LINAJE DE AITOR EN LA PANTALLA. CINE, HISTORIA E IDENTIDAD NACIONAL EN EL PAÍS VASCO*

SANTIAGO DE PABLO

Universidad del País Vasco

I. LA INVENCIÓN DE LA HISTORIA Y LA IDENTIDAD VASCA

Publicado por vez primera en 1987, el libro de Jon Juaristi *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca* sigue siendo en la actualidad una obra imprescindible en la historiografía contemporánea vasca. En ese libro, Juaristi analizaba cómo, a lo largo del siglo XIX, «se desarrolló un movimiento que algunos llamarían «el ingenuo romanticismo vascongado», el cual no fue sino la vertiente literaria del fuerismo. Los defensores de los privilegios vascos, incapaces de forjar una historia nacional vasca que confiriera legitimidad a sus presupuestos ideológicos, recurrieron a la literatura para inventarse una tradición: así, la novela histórica, la leyenda, un romancero histórico de nuevo cuño y el poema legendario de factura ossiánica proporcionaron a los literatos pre-nacionalistas los cauces formales para esa invención. La aparición del nacionalismo, de la mano de Sabino Arana, puso fin tanto a ese «ingenuo romanticismo» como a las fuerzas políticas que lo sustentaban y asimiló, sobre todo, la autovisión de la sociedad vasca promovida por la literatura histórico-legendaria».

En el título de su libro. Juaristi sintetizaba esa invención de la tradición vasca en el personaje de Aitor, mítico fundador del pueblo vasco ideado en el siglo XIX por el escritor vasco-francés Joseph Augustin Chaho, rompiendo así con una tradición legendaria anterior, que identificaba al patriarca bíblico Túbal como padre de los vascos. En la actualidad, con independencia de las investigaciones sobre la invención *ex novo* del nombre de Aitor hace poco más de siglo y medio, casi toda

* Este artículo forma parte de un proyecto de investigación subvencionado por la Universidad del País Vasco (Ref. UPV05/05).

la población vasca (y española) ha asumido que su origen se hunde en la noche de los tiempos, pasando a formar parte de nuestro imaginario colectivo. La invención de Aitor es el reflejo en el caso vasco de cómo las identidades sienten la necesidad de asentarse sobre una historia propia, en la que es difícil distinguir lo realmente histórico de lo legendario, de lo mitificado o simplemente de lo inventado.

Aunque los diversos autores que se han acercado a esta cuestión (como el propio Juaristi, Juan María Sánchez Prieto, Coro Rubio o Fernando Molina) discrepan en algunas interpretaciones, está claro que esta *construcción* de la identidad vasca, y por tanto de su historia, comenzó en el siglo XIX, utilizando para ello los medios de comunicación cultural existentes entonces: los libros y folletos, la prensa periódica, la pintura, los monumentos conmemorativos e incluso la literatura oral de los *bertsolaris.* A lo largo del siglo XX, y lo que llevamos del XXI esa utilización de la historia, vinculada ya más directamente al nacionalismo político, en sus diferentes versiones, ha empleado también nuevos medios de comunicación: en particular, el cine y la televisión, pero también la radio, el cómic y, más recientemente, Internet, una realidad comunicativa que los historiadores tendríamos que ir incluyendo entre nuestros objetos de estudio, dada su influencia actual.

Por tanto, esa invención de la tradición y de la historia vasca no fue una novedad introducida en exclusiva por el nacionalismo. Por el contrario, Sabino Arana no tuvo que inventar nada, pues los autores románticos fueristas, con la ayuda de la visión aportada por viajeros y escritores extranjeros, habían ya sentado las bases de una historia vasca mitificada: un país libre e independiente, cuyos orígenes se hundían en la noche de los tiempos, con un idioma y una identidad hasta cierto punto distinta a la española; un país, para unos inventor de la democracia, mucho antes de la revolución francesa, para otros auténtico valladar del catolicismo y de la tradición antiliberal (ya que casi todas las interpretaciones eran posibles, al hablar de los Fueros vascos), pero ante todo peculiar y distinto del *otro.* Tal y como resume el propio Juaristi, había quedado forjada «la imagen de un pueblo arraigado en sus imprecisos orígenes, que se resiste violenta y heroicamente a las influencias exteriores».

En este artículo trataré de analizar cómo el cine ha contribuido a modelar esa imagen de la historia vasca que, con matices y variaciones, sigue presente todavía hoy en el imaginario colectivo, a pesar de haber sido tantas veces desmentida por la historiografía académica. No obstante, soy consciente de que, para contar con

un panorama completo de la *construcción audiovisual* del pueblo vasco, sería necesario completar este estudio con el análisis de las producciones televisivas. Sin embargo, este análisis está todavía sin hacer, por lo que me centraré únicamente en la producción cinematográfica.

II. LA HISTORIA VASCA EN LA PANTALLA: DE LA *EDAD DE ORO* A LA VIOLENCIA POLÍTICA

Como sucede con todas las *historias nacionales,* también la vasca ha tendido a destacar más unas épocas que otras, a prestar mayor atención a aquellos momentos más fáciles de relacionar con un pasado peculiar, glorioso o trágico, y en cualquier caso más o menos mitificado. Así, el cine sobre la historia de Vasconia ha prestado especial atención a determinadas etapas o aspectos, dejando en un segundo plano otros procesos históricos que, objetivamente, también han tenido gran importancia, como la industrialización iniciada a finales del siglo XIX, el movimiento obrero, etc.

En primer lugar, en toda la historiografía romántica la Edad Media constituye siempre una fuente inagotable de historias y leyendas. No obstante, es cierto que, en el caso vasco, no hay demasiadas películas sobre la Edad Media, pero ello es sin duda debido a las dificultades de producción que tienen las películas de ficción ambientadas en esos siglos. Así lo demuestra el hecho de que el cómic —que tantas características comparte con el cine de ficción— sí haya prestado mayor atención a diversos sucesos de la historia medieval vasco-navarra, como la batalla de Roncesvalles. Aún así, entre las películas relativas a la Vasconia medieval, destacan *Amaya* (1952) de Luis Marquina o *La conquista de Albania* (1983), de Alfonso Ungría. Otras películas, situadas en realidad ya en los inicios de la Edad Moderna, como *Akelarre* (1983) de Pedro Olea e incluso *Fuego eterno* (1985), de José Ángel Rebolledo, siguen haciendo referencia a esa supuesta *edad de oro* medieval vasca, al elegir como centro del filme la cultura tradicional, representada por la brujería y los ritos ancestrales, enfrentados a la Inquisición y al catolicismo, que serían impuestos desde fuera.

Un segundo punto de interés, omnipresente en el cine sobre la historia y la sociedad vasca, es la Vasconia rural y tradicional del siglo XIX, aunque esta imagen se extiende también a veces al siglo XX, obviando la gran transformación que supuso la revolución industrial, la urbanización y el salto a la modernidad en todos sus ámbitos. Sin embargo, el País Vasco que refleja este cine es un país de tarjeta

postal, idílico y mitificado, un auténtico *oasis* en el que no hay lugar ni para la industrialización ni para los conflictos sociales, tal y como lo habían descrito los viajeros románticos del siglo xix. Aquí se pueden enmarcar varios filmes de ficción (como el pionero *El mayorazgo de Basterretxe,* 1928, de los hermanos Azcona) y un buen número de documentales (tanto de producción vasca como extranjera) de carácter histórico y etnográfico, ensimismados en los rasgos culturales autóctonos vascos: la serie *Eusko Ikusgaiak* (década de 1920), *Au Pays des basques* (1930), *Euskadi* (1933), *The Basque Country* (1956), *Ama Lur* (1968), buena parte de los *Ikuskak* (1979-1985), etc.

Aparte de estas películas que reflejan el mundo rural tradicional vasco, el cine sobre la historia política de finales del siglo xix sólo ha prestado atención a la última guerra carlista y a la figura de Sabino Arana. En tomo al conflicto bélico de 1872-1876 cabe destacar las dos películas de José María Tuduri: la notable y equilibrada *Crónica de la Guerra Carlista* (1988), mezcla de ficción y documental, y la muy deficiente *El cura Santa Cruz* (1990). También dos largometrajes han tratado la biografía del fundador del PNV, con resultados decepcionantes: se trata de *Sabino Arana* (1980), fallida película argumental de Pedro de la Sota, y del documental *Sabino Arana. Dios, patria, fueros y rey* (2004), de Javier Santamaría, basado en entrevistas a diversos personajes públicos e historiadores sobre el legado de Arana.

Ya en el siglo XX, la Segunda República apenas ha aparecido en las pantallas y cuando lo ha hecho ha sido de forma muy parcial, centrándose en las supuestas apariciones marianas de Ezquioga, un suceso casi esperpéntico *(Visionarios,* 2001, de Manuel Gutiérrez Aragón).

Lo contrario ha sucedido con la Guerra Civil en Euskadi, que, incluyendo hechos clave como el bombardeo de Guernica, que ha centrado la atención de muchos cineastas. Se trata de un interés lógico, pues el conflicto bélico de 1936 es el acontecimiento más importante de la historia de España y del País Vasco en el siglo XX. Sin embargo, la visión cinematográfica de la guerra de 1936 en Euskadi ha solido adolecer de cierta mitificación, fundiendo la imagen del oasis tradicional vasco, presente en otras películas, con la de un pueblo agredido desde el exterior, que poco tenía que ver con las dos Españas enfrentadas en el conflicto bélico. Esta visión comenzó en los documentales de propaganda producidos por el Gobierno Vasco en plena guerra, como *Guernika* (1937), *Elai Alai* (1938) y *Euzko Deya* (1938), de Nemesio Sobrevila. Tras el final de la guerra y sobre todo

después de la muerte de Franco continuó el interés del cine por la Guerra Civil en Euskadi, presente en un buen número de largometrajes documentales y de ficción, como *Lauaxeta. A los cuatro vientos* (1987) de José Antonio Zorrilla; *Fiesta* (1995) de Pierre Boutron y *Tras un largo silencio* (2006) de Sabin Egilior.

La persistencia de la dictadura franquista permitió conectar la supuesta agresión exterior de 1936 con la visión del franquismo en el País Vasco como una etapa de conquista de Euskadi por España, de modo que ETA aparecía a veces casi como una reacción frente a esa agresión. Así, varios filmes han tratado el franquismo en el País Vasco, destacando entre todos ellos por el rigor de su retrato social y político *Urte ilunak/Los años oscuros* (1993), de Arantxa Lazkano. El exilio de los vascos aparece en documentales y, aunque de forma tangencial, incluso en filmes de ficción latinoamericanos como *La frontera* (1990), de Ricardo Larrain. Sin embargo, ha sido la figura de Jesús Galíndez, destacado miembro del PNV que fue secuestrado y asesinado por el dictador de la República Dominicana Leónidas Trujillo, la que más ha centrado la atención del cine sobre el exilio vasco, tanto desde el documental *(Galíndez,* 2002, de Ana Diez) como desde la ficción *(El misterio Galíndez,* 2003, de Gerardo Herrero).

Pero, teniendo en cuenta que el terrorismo de ETA ha incidido sobremanera sobre la historia reciente vasca y española y que, por otro lado, tiene un evidente interés cinematográfico (si lo entendemos sólo como un cine *de acción,* al estilo de otras películas sobre grupos terroristas reales o ficticios), no es extraño que la historia de ETA, desde sus orígenes en el franquismo hasta la actualidad, haya sido uno de los temas más transitados por el cine histórico sobre el País Vasco. Así, un total de treinta y cuatro largometrajes, documentales y arguméntales, en su mayor parte producidos o dirigidos por vascos, se han acercado al tema de ETA, con títulos como *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe; *Operación Ogro* (1980), de Gillo Pontecorvo; *La fuga de Segovia* (1981), de Imanol Uribe; *Ander y Yul* (1988), de Ana Diez; *Sombras en una batalla* (1993) de Mario Camus; *Días contados* (1994), de Imanol Uribe; *Yoyes* (2000), de Helena Taberna; *El viaje de Arián* (2001) de Eduard Bosch; *Asesinato en febrero* (2001), de Eterio Ortega; *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (2003), de Julio Medem; *El lobo* (2004), de Miguel Courtois o el más reciente *El año de todos los demonios* (2007), de Ángel Amigo.

En resumen, la historia de ETA, la Guerra Civil, la sociedad rural tradicional y, en menor medida, la supuesta edad de oro vasca, perdida en la niebla de la Edad

Media, han sido los temas preferidos por la cinematografía, al llevar a las pantalla la historia de Vasconia. En principio, podría pensarse que algunos de estos tema son muy diferentes entre sí o incluso opuestos por completo (el terrorismo re volucionario e independentista de ETA y la sociedad tradicional vasca como oasi bucólico). Sin embargo, paradójicamente, a veces hay cierta continuidad entre 1 visión cinematográfica del País Vasco tradicional, de la Guerra Civil y de la histo ria de ETA. En efecto, según Diego Muro, «los nacionalistas radicales tienen nos talgia por un tiempo perdido en el que los vascos eran una *nación en armas* contt el invasor: desde los tiempos de Carlomagno a través de las Guerras Carlistas, 1 Guerra Civil española, el franquismo y finalmente durante la etapa democrática): Así, algunas películas han tendido a interpretar el terrorismo de ETA como 1 última etapa de un largo conflicto entre vascos y españoles, una nueva fase de 1 *resistencia* vasca contra una supuesta invasión extranjera, pero sin renunciar a 1 visión romántica que identifica al País Vasco con el caserío, el mar, las montañas el juego de pelota, etc. Como por otra parte casi todos los movimientos naciona listas —incluido en buena medida el vasco, en sus diferentes versiones— mantienei el mito de una edad de oro, más o menos simada en los remotos y oscuros siglo: medievales, podemos concluir que existe una cierta unidad en la visión predomi nante que el cine ha aportado sobre la historia vasca.

III. CINEMATOGRAFÍA Y CONTEXTO POLÍTICO: DE LAS PRIMERAS PRODUCCIONES AL FRANQUISMO

Tras este breve *travelling* por los principales acontecimientos o etapas de la historia vasca presentes en la pantalla, nos interesa acercarnos, de forma somera, dadc el espacio de que disponemos, a otro recorrido cronológico, de diferente calado Y es que, como es bien sabido, en el estudio de las relaciones entre la historia y e' cine no es tan importante el análisis de cómo una película reconstruye una parcela de la historia sino más bien cómo ese filme refleja, a veces sin ser consciente de ello, la historia, la mentalidad, las preocupaciones, el imaginario, etc., de la época en que se produce el filme. Por ello vamos a analizar ahora en qué contextos históricos se produjeron las diferentes películas sobre la historia vasca y si es posible encontrar una relación entre las visiones históricas que presentan y el momento político en que se rodaron, sus condiciones de producción, la ideología de sus creadores, etc.

Lógicamente, teniendo en cuenta la historia del cine en el País Vasco y la evolución política española y vasca desde la invención del cinematógrafo hasta nuestros días, la inmensa mayoría de las películas a las que hemos hecho referencia han sido producidas en los últimos treinta años. Sin embargo, la tensión entre las diferentes posibles visiones de la historia vasca se vislumbró ya en los comienzos de la producción cinematográfica local. Como ya señaló Santos Zunzunegui, es significativo que los dos primeros largometrajes de ficción producidos en el País Vasco, en la década de 1920, reflejaran una lucha entre un país moderno, industrializado y urbano *(Edurne, modista bilbaína,* de Telesforo Gil del Espinar, 1924) y uno rural y tradicional *(El mayorazgo de Basterretxe,* de Mauro y Víctor Azcona, 1928). Según Zunzunegui, el triunfo de este último tuvo incidencia en la cosmovisión que aportaría en el futuro el cine vasco sobre su propia tierra.

En efecto, frente al contexto urbano de *Edurne, modista bilbaína, El mayorazgo de Basterretxe* era un melodrama que volvía la vista hacia la sociedad rural tradicional del Antiguo Régimen, presentada de forma idílica, frente a los peligros de la industrialización, que traería consigo todos los males. A veces se ha identificado a esta película con el nacionalismo vasco, tanto por la ikurriña que, al parecer, iba a salir en el filme, y que habría sido prohibida por el gobernador civil, como por la ideología ruralista y tradicionalista que rezuma su trama. Así, la publicidad de *El mayorazgo de Basterretxe* hacía alusión a algunos aspectos básicos de la ideología de Sabino Arana: la idealización del mundo campesino tradicional vasco frente a la corrupción de la ciudad moderna e industrial («amor al caserío, pasión por el mar»), el respeto a los mayores y la insistencia en la defensa de lo vasco como seña de identidad propia («película nacional de ambiente vasco (...). Todo es vasco en esta película»).

Aunque esta ideología aparecía también en los textos iniciales del film, que identificaban los Fueros con códigos nacionales vascos, la visión idílica del País Vasco tradicional no era en realidad patrimonio exclusivo del PNV, sino que afectaba a buena parte de la literatura costumbrista vasca de la época. De hecho, Mauro Azcona realizó durante la Guerra Civil diversos documentales para la Sección Cinematográfica del xm Regimiento de Milicias Populares *Pasionaria* y para otras productoras de inspiración comunista. Después de la guerra terminó emigrando a la Unión Soviética, donde volvió a trabajar en el mundo del cine. Su trayectoria personal parece indicar por tanto que Azcona estaba muy lejos

del ideario nacionalista vasco, pero que ese imaginario en torno a las esencias del País Vasco tradicional había calado en culturas políticas muy diferentes del fuerismo decimonónico y del nacionalismo sabiniano. De hecho, una visión muy semejante es la que aparecía en *Au Pays des basques* (1930), un documental francés de Maurice Champreux.

En la década de 1930, marcada por la eclosión política del nacionalismo vasco y por la Guerra Civil, ya encontramos un cine que puede calificarse directamente de nacionalista, al estar su producción ligada al PNV. Una serie de documentales de esta época reinterpretan, siguiendo los parámetros nacionalistas, la historia y la realidad social vasca. Tal es el caso del largometraje documental *Euskadi* (1933), obra del dirigente del PNV guipuzcoano Teodoro Hernandorena. Esta película, hoy desaparecida, comenzaba con una descripción general del País Vasco, centrada en la vida en el caserío, los juegos, los deportes y las danzas vascas. La última parte de la cinta recojía la expansión del nacionalismo vasco: celebración del *Aberri Eguna* (Día de la patria vasca), visita de políticos nacionalistas catalanes, fiesta de san Ignacio, campaña del Estatuto, etc. El contenido de la película —cuyo texto fue redactada por el historiador del PNV Bernardo Estornés Lasa— reflejaba por tanto las ideas fundamentales del nacionalismo de la época: origen remoto e independencia secular del pueblo vasco, libertad originaria, visión idílica del campo, del caserío y de la familia tradicional, religiosidad natural de los vascos, etc. En el fondo, la cinta era un recorrido por la geografía y la historia del País Vasco que *necesariamente* terminaba en el nacionalismo, heredero de toda la tradición vasca, aunque para llegar a su meta final, la *redención* de Euskadi, fuera necesario aún el esfuerzo.

A pesar de la particular coyuntura de la Guerra Civil, el cine de propaganda producido por el Gobierno Vasco entre 1936 y 1939 participaba de los presupuestos de *Euskadi*, incluyendo el conflicto bélico como colofón de la historia de Euskadi. Este cine dio a conocer al mundo el imaginario nacionalista vasco de los años treinta, que partía de la existencia de una Euskadi casi sin relación con la República española, en la que todo era paz, armonía social, concordia, catolicismo y respeto a las opiniones ajenas. Así quedaba reflejado en filmes como *Guernika* o *Elai Alai*, que incidían sobre aspectos tradicionales o emotivos de la realidad vasca (niños, pescadores, caseríos, religiosidad, danzas, folclore, etc.), dejando a un lado sus aristas más fuertes. Como señalaba un documento interno

del Gobierno Vasco de la época, reflejando la cosmovisión historiográfica del PNV, estas películas trataban de reflejar a Euskadi como el «pueblo fundador de la democracia más antigua del mundo, fiel a su espíritu liberal y a su independencia secular». Esta armonía histórica, rota por una guerra injusta y *extraña* al país, hacía que el conflicto vasco apareciera como algo completamente diferente al que se libraba en España.

En la medida en que fue posible, esta interpretación nacionalista de la historia vasca continuó en el escaso cine producido en el exilio, con películas como *Los hijos de Gernika* (1968). Este documental de propaganda (producido en Venezuela, donde los sectores nacionalistas radicales tenían gran fuerza en la colonia vasca) incluía una visión grandilocuente y muy deformada de la realidad histórica del País Vasco contemporáneo, en la línea ya señalada de unir el pasado mítico vasco, la *agresión* española en la Guerra Civil y el franquismo y la resistencia nacionalista ante la represión. En el interior, el cine de contenido nacionalista sólo fue posible -dado el control absoluto ejercido por la dictadura franquista— en producciones de carácter amateur y por tanto de escasa difusión. Este fue el caso de los documentales de Gotzon Elorza, que buscaba ante todo convertir el euskera en una lengua cinematográfica, en el contexto de la recuperación de la conciencia nacional vasca.

Especial importancia tuvo en este sentido el largometraje documental *Ama Lur* (1968), de Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert, cuya producción hay que enmarcar en los cambios sociales y culturales que se produjeron en el País Vasco de los años sesenta y en la tenue apertura que significó la segunda etapa de José María García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía, desde 1962. *Ama Lur* era un documental sobre algunos aspectos de la historia y de la realidad social y cultural vasca (en línea con esa Euskal Herria de tarjeta postal a la que ya nos hemos referido) y se convirtió enseguida en una película emblemática. No sólo puede entenderse como el punto de partida de lo que más adelante se consideró el cine vasco moderno sino que incluso algunos autores le atribuyen una participación importante en el desarrollo de la conciencia nacional vasca en la etapa final del franquismo y por tanto en la posterior Transición a la democracia. La película tuvo problemas con la censura franquista, que obligó a citar la palabra «España» un número determinado de veces, a suprimir varias tomas del *Guernica* de Picasso y a eliminar algunas imágenes simbólicas, como las

del árbol de Guernica nevado. Sin embargo, vista hoy, lo que sorprende es que la censura dejara pasar algunas partes del guión, subrayadas por imágenes, que podían fácilmente interpretarse como una defensa de las tesis del nacionalismo vasco, como cuando se habla del País Vasco como de un «pueblo soberano».

El resultado final es sin duda triunfalista y presenta un País Vasco idealizado, grandilocuente e idílico, producto en parte del ambiente político de la época, al entenderse la película como un acto de resistencia cultural, de auto-afirmación vasquista contra el franquismo. Las críticas en el País Vasco fueron muy variadas y todavía hoy se sigue discutiendo sobre su significado y sobre la ideología que sustenta la película: para algunos sería una visión simplista, reaccionaria, ruralista y anti-industrial del País Vasco. José Luis Rebordinos, por ejemplo, ha llegado a afirmar que *Ama Lur* no es más que «una colección de estampitas, torpemente engarzadas y vaciadas de todo contenido», que «sólo puede hacer las delicias de los nacionalistas más cavernícolas». Sin embargo, el PNV se mostró «opuesto al film en aquella época», aunque posteriormente algunos de sus líderes, como Xabier Arzalluz, recordaban que al ver *Ama Lur* sintieron «unos escalofríos que hacían que tu corazón se llenase de gozo (...). La realidad de tu Pueblo estaba condensada allí, estaba delante de tus ojos y tú eras parte de ella». Todo el mundo está de acuerdo, en cualquier caso, en su carácter simbólico de afirmación vasquista en una época en que la oposición política nacionalista al franquismo se sustituía muchas veces por la acción cultural. No es extraño que el filme tuviera un importante éxito de público en el País Vasco y que la policía acudiera de incógnito a algunas de las salas donde se proyectaba, con el fin de preparar informes sobre la reacción del público.

Frente a esta visión nacionalista, de carácter político en el exilio y cultural en el interior, en el cine de la etapa franquista la historia vasca estuvo muy poco presente en las pantallas españolas. Tras unos momentos iniciales, en plena Guerra Civil, en los que al naciente régimen le merecía la pena producir documentales de propaganda (como *Frente de Vizcaya y 18 de julio*, 1937), en los que se refutaba la interpretación nacionalista vasca de la historia y del conflicto bélico, se tendió a abandonar un tratamiento directo de la cuestión vasca: en el NO-DO, por ejemplo, el País Vasco aparecía como una región más de España, en la que las particularidades regionales (que no nacionales) eran plenamente compatibles con la indisoluble unidad de la nación española. No obstante, dentro del

franquismo existían diversas sensibilidades en torno a la cuestión regional, con grandes diferencias, por ejemplo, entre el carlismo vasquista y ciertas visiones del falangismo, presentes ya en los diversos documentales producidos durante la guerra. Esta variedad abría el camino a producciones que convertían lo vasco en mero folclorismo, eliminando cualquier posible conclusión política de esa epidérmica diversidad hispánica, tal y como sucedió en algunos documentales, en determinadas noticias del NO-DO y al parecer en la hoy desaparecida *Jai Alai* (1940), de Ricardo R. Quintana. Significativamente, estas visiones folclóricas, que volvían a identificar el País Vasco con los tradicionales arquetipos rurales, no diferían demasiado de las del PNV, puesto que ambas tenían su origen en el romanticismo del siglo XIX.

Más importante aún es la película *Amaya* (1952), de Luis Marquina, que daba el salto del mero folclorismo, completamente compatible con el franquismo (presente por ejemplo en este filme en el personaje de Aitzburu, interpretado por Manolo Moran), a una visión vasquista con interpretaciones políticas mucho más complejas. Hay que recordar que la novela decimonónica *Amaya y los vascos en el siglo viii*, de Francisco Navarro Villoslada, era una obra polivalente, asumible tanto por el nacionalismo vasco como por el navarrismo y el tradicionalismo español, que presentaba a los vascos del siglo VIII como «salvadores» de España frente a la invasión árabe. Sin embargo, el filme *Amaya* soslaya casi por completo la identidad navarra y es una mezcla de vasquismo y españolismo realmente atípica para la época, pues recoge, aun españolizándolos levemente, algunos elementos legendarios muy próximos al nacionalismo vasco tradicional. Así, no deja de ser reveladora la propia elección del tema de la película: existiendo una enorme cantidad de hechos y mitos históricos medievales, suscepübles de llevarse a la pantalla para construir un imaginario nacional español franquista, el hecho de que se eligiera un argumento tan especial como el de la novela de Navarro Villoslada es ya significativo.

De hecho, el Gobierno Vasco y el PNV ya habían intentado apoyar en 1938 el fallido intento de una productora francesa de llevar al cine una versión de *Amaya*, que, según ellos, «de llegarse a filmar sería una gran propaganda nacional». En cuanto a la película de Luis Marquina, Julio Pérez Perucha ha llegado a hablar de la posible presencia de «capital quizá vinculado a industriales y financieros ligados al PNV» en la producción del filme, lo que explicaría el carácter no sólo cultural sino políticamente vasquista de *Amaya*, a pesar de haber sido pasado por el tamiz

españolista necesario para que la censura aceptara la película y para que muchos espectadores la vieran como una historia *de cartón piedra* más, ambientada en la Edad Media hispánica. Así, aun siendo una película con muchos elementos que encajan dentro de la ideología y de la visión de la historia del primer franquismo, la interpretación que hace de algunas partes de la novela y la apoteosis final con el grito en euskera «¡Gora reyes de Vasconia!» vuelven a indicar que la frontera entre determinadas visiones tradicionalistas de la historia vasca y el nacionalismo político no era completamente diáfana.

Pero esta visión mitificada del País Vasco no era propia sólo del nacionalismo vasco o del franquismo, sino que afectaba también, como había sucedido en la década de 1930 con *Au Pays des basques,* al cine producido en el extranjero. *Tbe Basque Country* (1956), un documental de la serie *Around the World with Orson Wells,* seguía la tradicional mirada de los viajeros del siglo XIX. Como si la sociedad vasca fuese un oasis inmune a los cambios, Welles describía una sociedad ajena al progreso, sumida en un limbo idílico, y extraña por completo a España y a Francia, pues las fronteras políticas eran más imaginarias que reales. El «pueblo más antiguo de Europa», con un idioma de origen incierto y una historia de la que se sentía orgulloso, no se adscribía a ninguna raza conocida, sino que, como los «indios americanos», estaba formado por auténticos *aborígenes.* De esta forma, Orson Welles repetía casi los mismos tópicos que, desde perspectivas ideológicas diferentes, aparecían también en el cine de producción vasca y, en buena medida, española sobre la historia y la cultora de Vasconia.

IV. LA ECLOSIÓN DE CINE VASCO DE LA TRANSICIÓN Y LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

Obviamente, la situación cambió de nuevo radicalmente con la muerte de Franco, la Transición a la democracia y la recuperación de la autonomía vasca desde 1979. Por un lado, la libertad permitió al cine comenzar a tratar temas hasta ese momento vedados y hacerlo de una manera impensable en los años anteriores. Además, durante la Transición en Euskadi, el cine se convirtió en un problema político, que se insertaba en el cambio de régimen, la crisis económica, el terrorismo, el problema autonómico y la propia definición en clave nacional del País Vasco, que debía ir unida, en opinión de algunos, a la búsqueda de un lenguaje expresivo cinematográfico vasco. Así, ya en 1976 se organizaron en Bilbao las Primeras Jornadas de Cine Vasco, que, entre otras cosas, pretendían «construir

un cine nacional-popular al servicio de los intereses populares del pueblo vasco», promoviendo «como factor clave la defensa y promoción del euskera», buscando un cine «que potencie y sea fiel reflejo de la problemática nacional vasca y de sus aspiraciones» y avanzando hacia la búsqueda de una «estética vasca» en el cine. Los organizadores de estas Jornadas utilizaban un lenguaje nacional-revolucionario que sólo se explica por la situación política vasca tras el final de la dictadura franquista y por la tardía influencia del 68 francés. Fue el inicio de la polémica sobre el concepto de cine vasco, que terminó diluyéndose definitivamente, al centrarse los cineastas en la práctica de la producción cinematográfica, casi siempre alejada de posiciones predeterminadas e incluso utópicas.

Pero de momento, los años de la Transición y la década de 1980 vieron una auténtica eclosión de cine vasco, identificado con un cine nacional, tanto por los temas que trataba como por el idioma utilizado, al menos en parte (pues el euskera, posteriormente casi abandonado en la producción cinematográfica, tuvo en aquellos años una presencia muy significativa). Jean-Claude Seguin define acertadamente este período como los años «de la eclosión del cine vasco, vuelto tanto hacia su historia y sus mitos como a su actualidad violenta». En este ambiente hay que enmarcar la serie de documentales *Ikuskak* (1979-1985), que abordó temas muy heterogéneos, ya que intentaba reflejar toda la realidad de Euskadi: no sólo la visión más tradicional y folclórica, sino también los modernos problemas de la sociedad vasca: la problemática del euskera, las ikastolas, las artes plásticas, los supervivientes del bombardeo de Guernica, la especulación del suelo en Bilbao, los problemas del campo alavés, la Ribera de Navarra o la figura de José Miguel de Barandiarán, personaje clave de la cultura vasca del siglo XX. Algunos críticos fueron muy duros con los *Ikuskak,* a los que acusaron de dar una visión parcial del País Vasco. Así lo demostraría el hecho de que su coordinador, Antxon Eceiza, vinculado personalmente a la izquierda *abertzale,* declarara que con ellos buscaba sentar las bases de un cine nacional vasco. Por el contrario, hubo quien los consideró propios de un nacionalismo vasco conservador, ligado al PNV. En la práctica, la manipulación socio-política de algunos de los *Ikuskak* es evidente, pero parecen incidir más en la creación de un sentimiento nacional genérico que en la propaganda a favor de un partido determinado.

También bastantes de los cortometrajes producidos en la segunda mitad de la década de 1970 reflejaban los problemas históricos y socio-políticos de Euskadi:

el franquismo, el terrorismo de ETA, la represión, la celebración del *Aberri Eguna*, el referéndum de la Constitución, el movimiento antinuclear, la situación del euskera, etc. Un ejemplo de este tipo de cine es el cortometraje de Iñaki Núñez *Estado de excepción* (1976), que contaba, a través de fotos fijas, la historia de una familia vasca a lo largo del siglo XX. El inicio del filme presenta la tranquilidad y alegría de una familia campesina, que se ve rota en 1936 por la Guerra Civil, que obliga al joven marido a marchar al frente. La mujer recibe después la noticia de la muerte de su marido en el bombardeo de Guernica. El resto de la película muestra la historia del hijo de la familia, que, al hacerse mayor, toma conciencia de la represión que sufre el pueblo vasco por parte del franquismo y opta por el terrorismo, hasta que termina siendo torturado y fusilado. Queda así clara la idea de continuidad entre ETA y la lucha del ejército vasco en la Guerra Civil.

En este contexto, también los largometrajes producidos a finales de los años setenta y a lo largo de los ochenta reflejan —como también sucedió en Cataluña- un cine ensimismado y politizado, con muchos títulos acerca de la historia vasca y sobre todo en torno a la actividad de ETA. Como suele ser habitual, las películas sobre pasajes lejanos de la historia vasca manifestaban en realidad más el contexto de la época de producción que aquélla a la que se referían. El caso más claro es el de *Mina, viento de libertad* (1976), coproducción cubano-mexicana del entonces exiliado vasco Antxon Eceiza, que contaba la historia del guerrillero liberal navarro del siglo XIX Francisco Javier Mina, que marchó después a México a luchar contra el absolutismo. Además de muchas referencias al choque armado contra España, a la necesidad de aunar lucha nacional y revolución social e incluso a la teología de la liberación, la secuencia final unía el fusilamiento de Mina a la banda sonora del *Eusko Gudariak* (un himno nacionalista de la Guerra Civil, utilizado casi exclusivamente por sus sectores radicales). De esta forma, Mina se convertía en una metáfora histórica con la lucha de ETA, estableciendo una correlación entre el fusilamiento de Mina y el del militante etarra *Txiki,* en septiembre de 1975, a quien se hacía una referencia explícita.

Otra película histórica fallida, enmarcada en el contexto de la Transición, fue *Sabino Arana* (1980), de Pedro de la Sota. Se trata de una deficiente y controvertida obra de ficción, totalmente en euskera, sobre el fundador del nacionalismo vasco. Ni su mensaje de fondo ni el aspecto formal gustó a nadie, incluido al propio PNV, aunque fue calificada de «panfleto nacionalista mal disimulado». De la

primera mitad de la década de 1980 son también largóme trajes como *La conquista de Albania* (1983), de Alfonso Ungría y *Akelarre* (1983), de Pedro Olea, que también integraban de forma metafórica e indirecta la situación política vasca contemporánea. Así, en el caso de *Akelarre,* la Inquisición sería un instrumento de la represión centralista a la que Euskadi habría estado sometida durante su historia. La pretensión de fondo, tratando de oponer lo masculino y lo femenino, identificados respectivamente con el cristianismo (impuesto desde fuera, es decir, desde España) y el paganismo (representado por el matriarcado vasco tradicional), era demasiado esquemática y estereotipada, cayendo además en un anticlericalismo fácilmente demagógico.

La Guerra Civil, otro de los mencionados temas clave en la visión cinematográfica de la historia vasca, era el tema monográfico de *Lauaxeta. A los cuatro vientos* (1987), de José Antonio Zorrilla, subvencionada por el Gobierno Vasco en el marco del cincuentenario del bombardeo de Guernica. Se trata de una evocadora y digna semblanza del poeta y dirigente nacionalista Esteban Urkiaga *(Lauaxeta),* fusilado por los franquistas en 1937, que presentaba al protagonista como víctima de la brutalidad de la guerra. Con elementos de valor y calidad, quizá el empeño por ajustarse al rigor histórico reducía el interés dramático del guión, dando lugar a una película algo fría y académica, pero que refleja muy bien algunos aspectos específicos de la Guerra Civil en Euskadi. Aunque parte del asesoramiento histórico y el patrocinio del Gobierno Vasco están presentes en cierta visión nacionalista vasca de la guerra y del bombardeo, se trata de una película tremendamente honesta, que huye casi siempre de descalificaciones y mitificaciones exageradas, dando una visión bastante ponderada y fiel a los datos históricos del bombardeo de Guernica y de la guerra en el País Vasco.

Sin embargo, otras películas, algunas de ellas con participación extranjera en la producción, siguieron repitiendo visiones mitificadas de la Guerra Civil, interpretada, según la perspectiva nacionalista, como un enfrentamiento entre vascos y españoles, del que el bombardeo de Guernica sería su máxima representación. Tal es el caso de la coproducción vasco-británica *Gernika: Arbolaren Espiritua/ Gernika, the Spirit of the Tree* (1987), dirigida por Laurence Boulting; o de *The Real Gernika/ Gernika Lives,* realizada por la directora colombiana de origen vasco y residente en Estados Unidos Begoña Plaza, que ha contado con varias versiones entre 1989 y 2003. Además de este ramillete de películas propiamente históricas,

y de las centradas en el terrorismo de ETA, a las que les dedicaremos el siguiente epígrafe, otros filmes documentales de la Transición siguieron dando una visión folclórica, rural y estereotipada del País Vasco. El mundo rural está presente también en filmes de ficción, como la magnífica *Tasio* (1984) de Montxo Armendáriz, que, al contrario que otras películas, tiene el mérito de no caer en un ruralismo idílico, lo que la diferencia de otras visiones más estereotipadas.

Sin embargo, a partir de 1990, el cambio de contexto que, como veremos a continuación, incidió sobre el tratamiento de ETA en el cine influyó también sobre la historia vasca reflejada en las películas. El agotamiento de ese cine vasco ensimismado de los años ochenta, la nueva política cinematográfica del Gobierno autónomo, la marcha de muchos cineastas vascos a Madrid, etc., produjeron una mayor heterogeneidad en los temas llevados a la pantalla y en su tratamiento. Aunque ya algunas películas de la década anterior habían tratado de romper amarras con ese ensimismamiento (tal y como sucedía con la comedia *Tu novia está loca*, de Enrique Urbizu), en los últimos quince años las obras de autores como Alex de la Iglesia, Juanma Bajo Ulloa, Julio Medem, Enrique Urbizu, Daniel Calparsoro, Carlos Zabala y Eneko Olasagasti, etc., se han alejado en buena medida del «tema vasco», en sus diversas vertientes, para abordar proyectos más universales.

Pero incluso cuando han seguido dando vueltas a la propia historia, lo han hecho habitualmente con parámetros diferentes a los tradicionales, tal y como hizo Julio Medem en *Vacas* (1992). Se trata de una obra peculiar a nivel de concepción fílmica, que narra la historia, dividida en cuatro episodios, de dos familias campesinas vascas entre 1875 y 1936, a lo largo de varias generaciones, con la última Guerra Carlista y la Guerra Civil como puntos de arranque y final de la película. Aunque el tema podría parecer una vuelta al ruralismo y al cerrarse en sí mismo del cine vasco de décadas anteriores, Medem superaba ese posible problema por medio de una mirada crítica, una excelente puesta en escena, una gran capacidad para crear atmósferas y un montaje original y casi experimental. De ahí que la violencia esté presente, pero con una referencia universal, que evita centrarse en el caso vasco, a pesar de la localización de la historia.

También una película como la notable *Urte ilunak/Los años oscuros* (1993), de Arantxa Lazkano, que no oculta sus simpatías por el nacionalismo, tiene el mérito de reflejar con rigor histórico la situación política y social vasca durante el franquismo, sin caer en el maniqueísmo. Así, el filme es más un retrato de las con-

tradictorias influencias que afectaron a la población vasca de la posguerra —hecha vida en la pantalla por medio de las vivencias infantiles— que un alegato a favor de un sector ideológico determinado. De hecho, la protagonista no es, a pesar de su edad, una representante de ese nuevo nacionalismo vasco que surgiría en los años sesenta, sino que se debate entre el ambiente político y escolar (que le llevan a olvidar parcialmente el euskera), la influencia del nacionalismo vasco tradicional, representado por el padre, y la del nuevo nacionalismo vasco.

Como ya he señalado, la historia de ETA —tanto desde el documental como de lo argumental histórico y de la mera ficción— ha sido el tema estrella del cine sobre la historia contemporánea del País Vasco, con treinta y cuatro largometrajes y un buen número de cortometrajes entre 1977 y 2007. La distribución cronológica de los largometrajes ya es significativa, pues cuatro se produjeron en la etapa final de la década de 1970; catorce en la década de 1980; sólo cinco en los noventa y, por último, once en la parte de la década de 2000 que llevamos recorrida. Pero esta distribución no es sólo cronológica, puesto que también el tono de estas películas, al tratar el tema de ETA, ha ido variando con el paso del tiempo, a la vez que lo hacía la sociedad vasca.

En efecto, fue sobre todo en la segunda mitad de la década de 1970, tras la muerte de Franco, y en la de 1980 —en el contexto del cine vasco politizado como consecuencia de la Transición democrática— cuando se multiplicaron las películas que reflejaban la situación política vasca. Esta eclosión era lógica, ya que el final de la dictadura franquista invitaba a llevar a la pantalla lo que no había podido decirse en los años anteriores y de ahí la abundancia de películas que daban una visión favorable al nacionalismo vasco e incluso proclive a ETA. Diversos cineastas vascos abordaron directamente esta cuestión. Entre ellos destaca sin duda Imanol Uribe, con tres largometrajes fundamentales en la época: el documental *El proceso de Burgos*, *La fuga de Segovia* (ambos basados en hechos reales de la historia de ETA) y *La muerte de Mikel*. Dada la visión ambigua que Uribe daba de ETA en esos filmes, no es extraño que el propio director haya declarado recientemente que «hoy no retrataría igual a los etarras». Además de algún largometraje documental más, hay que mencionar otras películas de ficción, algunas de ellas de gran interés, como *Ander y Yul* (1988), de Ana Diez y *Días de humo* (1989), de Antxon Eceiza, con visiones contrapuestas de la violencia vasca.

Frente a enfoques más próximos a la izquierda *abertzale* o al nacionalismo vasco en general, otros filmes dieron una visión que, para la época en que se produjeron, puede ser calificada de valiente, aunque los resultados cinematográficos no acompañaron a algunas de estas películas. Tal es el caso de *Ander y Yul* o de los largometrajes de Lan Zinema, una productora bilbaína cuyos promotores habían sido acusados en plena Transición de «españolistas», por no comulgar con las tesis del nacionalismo vasco. De todas formas, estas visiones eran más bien la excepción en un momento en que lo que predominaba —tal y como se observa por ejemplo en la mencionada *trilogía vasca* de Imanol Uribe, en *Días de humo* o en el documental francés *Euskadi hors d'Etat* (1983), de Arthur McCaig— era reflejar la versión de alguna de las ramas en las que se dividía entonces el movimiento nacionalista vasco, especialmente el radical. Junto a las producciones vascas, otras películas dieron también su particular visión de algunas acciones de ETA, como el asesinato de Carrero Blanco, llevado al cine por Gillo Pontecorvo en la coproducción *Operación Ogro* (1979) y, previamente, aunque con menor acierto, por José Luis Madrid en *Comando Txikia* (1977).

Desde comienzos de los años noventa, la búsqueda de temas más universales en el cine producido en Euskadi, un cierto hartazgo de los espectadores por la politización del cine vasco y los cambios políticos produjeron una reducción en el número de filmes sobre el terrorismo vasco. No obstante (a pesar del explícito deseo de los cineastas de separarse de la tradición del cine militante, propio de la Transición), en esa década aparecieron cinco películas sobre ETA, algunas de ellas con enfoques que recordaban demasiado a la década anterior y otras con una mayor hondura. Entre ellas cabe destacar *Sombras en una batalla,* de Mario Camus, que es en mi opinión la película de ficción que con más acierto ha llevado hasta la fecha el tema de ETA a la pantalla, aunque —como fue habitual durante bastante tiempo en muchas películas— la organización terrorista nunca se menciona explícitamente por su nombre.

Entre finales de la década de 1990 y la actualidad ha podido observarse un renacer del interés cinematográfico sobre el terrorismo, que sin duda no es ajeno a la evolución de la sociedad vasca, con hitos significativos, como los sucesos de Ermua en 1997 y la tregua de ETA en 1998-1999, que parecían hacer posible una visión distinta -en general más crítica y valiente— de la que el cine había dado mayoritariamente hasta ese momento. Así, entre los documentales cabe destacar

la alta presencia de largometrajes centrados en la memoria y en los testimonios de las víctimas de ETA, como el magnífico *Asesinato en febrero* (2001) de Eterio Ortega o *Trece entre mil* (2005), de Iñaki Arteta.

En esta nueva visión del cine documental en la década de 2000, puede parecer que el más conocido y al mismo tiempo polémico de todos ellos, *La pelota vasca: la piel contra la piedra* (2003), de Julio Medem, supuso un paso atrás, al volver a cierta visión mitificada de la historia vasca, metiendo en el mismo saco (como hacía el mencionado *Euskadi hors d'Etat)* el ancestral paisaje vasco, el deporte tradicional, los Fueros, la Guerra Civil y el terrorismo de ETA. Visto con perspectiva, *La pelota vasca: la piel contra la piedra* es un documental contrario al terrorismo, muy distinto, por ejemplo, a otras películas de los años ochenta que sí eran una apología, más o menos encubierta, de la violencia política. Sin embargo, Medem recoge una visión muy parcial de la evolución histórica y de la realidad actual del País Vasco, plasmada en la selección de las fuentes orales y cinematográficas y en determinadas afirmaciones propias de una historiografía nacionalista mitificada.

Además de los documentales, también se han multiplicado en estos últimos años las películas de ficción sobre ETA, algunas de ellas de gran interés, como *Yoyes* (2000) de Helena Taberna, que salió airosa en el tratamiento de un hecho histórico comprometido (el asesinato por ETA en 1986 de la antigua dirigente de la organización, Dolores González Katarain, *Yoyes)*, y *El viaje de Arián* (2001), de Eduard Bosch. Aunque ésta parte de un argumento de ficción, comparte con *Yoyes* un interesante acercamiento a la realidad sociológica de ETA y del mundo de la izquierda *abertzale* y ambas tienen el valor de lanzar una mirada ética sobre el terrorismo.

A lo largo de estas tres décadas, el cine sobre ETA ha ido evolucionando —seguramente al ritmo que lo hacía la propia sociedad— desde una cierta benevolencia o al menos comprensión con la violencia hasta posturas éticamente más comprometidas. Sin embargo, dentro de esta evolución temporal y dejando de lado algunos ejemplos aislados, existe un abanico en el que una relativa ambigüedad ha convivido muchas veces tanto con una cierta mitificación de ETA como con la condena de la violencia. Todo ello podría explicar también que no haya habido a veces grandes diferencias entre los puntos de vista de las películas vascas y las producidas en el resto de España. Hay sin duda percepciones y matices diversos,

pero no puede establecerse ni mucho menos una separación diáfana entre las películas «vascas» y las «españolas», según su tratamiento del terrorismo.

V. A MODO DE CONCLUSIÓN

Aunque aquí nos ha sido imposible analizar, por razones de espacio, todas las películas producidas a lo largo del último siglo sobre la historia del País Vasco, el recorrido realizado nos permite concluir que el cine ha presentado muchas veces una visión parcial y mitificada de esta evolución histórica, que tiene poco que ver con la que presenta la historiografía académica o profesional. Es cierto que, en parte, las diferentes visiones se interrelacionan con la época en que se produjo cada filme, con las condiciones de producción o con la ideología de quienes lo dirigieron, escribieron o produjeron. Sin embargo, una serie de constantes recorren las diferentes películas: fijación en determinados aspectos, épocas o acontecimientos de la historia vasca (sociedad rural tradicional, Guerra Civil, ETA); carácter inmemorial y diferenciado del pueblo vasco; conexión entre lo ancestral —identificado con el paisaje o con los aspectos más llamativos de la cultura euskaldun, como la lengua o el deporte tradicional vasco— y la violencia que en la edad contemporánea ha asolado al País Vasco, etc.

Buena parte de estas interpretaciones podrían vincularse a la cosmovisión del nacionalismo vasco, durante muchos años identificado casi únicamente con el PNV. Sin embargo, en mi opinión sería una simplificación achacar en exclusiva al PNV la responsabilidad de esta visión deformada que el cine ha dado de la historia vasca. Ésta es, por ejemplo, la conclusión a la que parece llegar Jesús Ángulo, cuando señala que «el peor enemigo del cine vasco ha sido un sector de la propia sociedad vasca, aquel que gobierna este pueblo desde hace más de dos décadas, y que se ha empeñado, en la medida de sus fuerzas, en falsificar su historia a través de las pantallas desde hace más de setenta años». Ángulo tiene algo de razón, puesto que el nacionalismo vasco, tal y como ha demostrado José Luis de la Granja, ha tratado de reinterpretar y, cuando ha sido necesario, de reinventar la historia con una finalidad política, utilizando para ello medios muy diversos: el teatro, la pintura, la novela, el cómic, la televisión y también el cine. De hecho, han sido los nacionalistas vascos —y en especial, los de sus sectores más radicales— quienes más empeño han puesto en llevar a la pantalla esa historia mitificada, útil para la construcción de su proyecto político.

Sin embargo, las cosas son quizás algo más complejas, por lo que tal vez haya que relativizar esta crítica directa al PNV como falsificador de la historia por medio del cine. Por un lado, ha quedado claro que algunos de los mitos de la historia vasca, tantas veces presentes en la pantalla, no son una invención nacionalista, sino que existían, con un carácter fuerista y romántico, desde el siglo XIX, antes de que Sabino Arana los reinterpretara en clave soberanista. Esto ha hecho que parte de esos mitos, que habitualmente tendemos a identificar como nacionalistas, puedan ser admitidos hasta cierto punto por sus adversarios políticos, tanto de la derecha como de la izquierda.

También en el extranjero, la idea romántica del País Vasco singular e idealizado, que recogieron los viajeros foráneos del siglo XIX, ha pasado a los medios audiovisuales, haciéndose incluso compatible con una reivindicación revolucionaria del terrorismo de ETA, cuyas raíces —cual si se tratara de guerrilleros tercermundistas— estarían sin embargo en los «misteriosos orígenes» de un pueblo como el vasco «que vive en un estado de medio-aislamiento». El que este tipo de interpretaciones aparezcan tanto en películas vascas como españolas y extranjeras no sólo demuestra el éxito de la propaganda nacionalista sino también que estos discursos, con modulaciones diferentes, son anteriores y afectan a campos políticos distintos al nacionalismo vasco, democrático o radical-revolucionario. Esta relativa continuidad en la identidad vasca desde el siglo XIX hasta nuestros días —no política, pero sí en cuanto al sustrato común de reinterpretación o invención de la historia vasca- explica en parte que, cuando hablamos del reflejo de la historia vasca en el cine, no quepa a veces hacer diferencias estrictas y absolutas entre el cine nacionalista y el no nacionalista vasco (incluso a veces, nacionalista español), puesto que, en contra de lo que puede parecer, existen elementos comunes, que pueden reinterpretarse a veces de forma contrapuesta.

Además, aunque en algunos casos sí podamos asignar con total seguridad una etiqueta política a un filme, es difícil concretar cuál es el criterio por el cual una película puede ser calificada como «nacionalista vasca»: ¿la ideología de la productora?, ¿del director?, ¿del guionista?, ¿el estar financiada por una entidad privada o pública controlada por un partido político nacionalista?, ¿su recepción en los medios *abertzales?,* ¿el análisis de su contenido? Por otro lado, el nacionalismo vasco no tiene un discurso histórico unívoco, completamente homogéneo, pues —aun compartiendo un sustrato común—, al menos desde los años sesenta el

nacionalismo moderado o democrático y el radical o violento discrepan en la interpretación de algunos acontecimientos clave, en especial en lo que se refiere a la historia de ETA. En este sentido, la mencionada ambigüedad cinematográfica ante ETA podría recordar a la actitud que durante bastante tiempo mantuvo el PNV ante la organización terrorista, pensando que, aunque ésta estaba equivocada en sus métodos, actuaba por patriotismo o idealismo. En esa época, el PNV no solía mencionar a ETA en sus condenas al terrorismo y trataba de encuadrar su violencia en el marco de un conflicto no resuelto entre Euskadi y el Estado español. Este tipo de afirmaciones recuerdan el sustrato de algunas películas, que han tendido a mostrar cierto equilibrio entre la violencia de ETA y la producida por el Estado. Sin embargo, la producción cinematográfica en torno a esta cuestión ha estado ligada más a la izquierda que al nacionalismo vasco de tradición demócrata-cristiana. Por ello, este fenómeno puede estar en relación con la «fascinación» ante ETA que, según Jon Juaristi, hubo en ciertos sectores de la izquierda vasca y española en la etapa final del franquismo y en la Transición, al verla como la organización que más se había opuesto a la dictadura.

De hecho, hay pocas películas que, por su origen, producción o contenido explícito, puedan vincularse directamente al PNV. Este partido, que ostenta desde 1980 la presidencia del Gobierno Vasco, incluyendo el Departamento de Cultura y los medios de comunicación públicos, parece haberse centrado en el control de la televisión autonómica (ETB), que emite un buen número de documentales históricos, para dar su propia imagen de la historia vasca. Por el contrario, el PNV (a pesar de la influencia que pudieron tener en la conformación de este imaginario películas promovidas por él, como *Euskadi* o *Guernika)* ha prestado en los últimos treinta años menos atención a la cinematografía propiamente dicha. Así, la película nacional vasca por excelencia, *Ama Lur,* no tuvo nada que ver con el exilio o con la resistencia cultural auspiciada por el PNV, que inicialmente vio con malos ojos el mensaje del filme. Por otro lado, la cambiante política de subvenciones cinematográficas del Gobierno Vasco ha promovido películas heterogéneas, algunas de ellas muy alejadas de los parámetros ideológicos del PNV, a pesar de que este partido se ha mantenido desde 1980 al frente del Departamento de Cultura.

Pero incluso algunas de las pocas películas que, analizando su origen y su contenido, podríamos identificar como próximas al PNV, son filmes honestos, que

no cargan las tintas en el adoctrinamiento ideológico y presentan también las contradicciones internas del mundo nacionalista. Así sucede por ejemplo con *Lauaxeta. A los cuatro vientos* o con *Urte ilunak/los años oscuros*, que, sin ocultar sus preferencias ideológicas, refutan algunos de los tópicos nacionalistas más arraigados sobre la épocas que narran: la Guerra Civil y el franquismo, respectivamente. Frente a esa relativamente escasa influencia directa del PNV, en la producción cinematográfica reciente han tenido más presencia las diferentes ramas de la izquierda *abertzale*, especialmente la «heterodoxa» de *Euskadiko Ezkerra* en la década de 1980, que mezclaba elementos nacionalistas con otros de carácter marxista o izquierdista. Así, es significativo que antiguos miembros de ETA Político-Militar, la rama de la organización terrorista a la que apoyaba políticamente *Euskadiko Ezkerra* hasta su disolución en 1982 (Ángel Amigo, José María Lara, Patxi Bisquert, Fernando López Castillo e incluso Mario Onaindía) terminaran trabajando en el medio cinematográfico, pudiendo dejar cierta impronta en las películas en las que participaban.

En resumen, el cine —como otros medios de comunicación— ha dado muchas veces una visión parcial y mitificada de la historia de Vasconia. En parte, esta utilización intencionada ha sido obra del nacionalismo vasco, interesado en que el reflejo en las pantallas de una historia diferenciada y heroica llevara a muchos espectadores a identificarse identitaria y políticamente con sus ideas. Sin embargo, muchos tópicos historiográficos nacionalistas eran anteriores a Sabino Arana, lo que facilitaba que cineastas de otras ideologías, especialmente provenientes del campo de la derecha, pudieran hacerlos propios. Por otro lado, algunos aspectos de la mitografía nacionalista vasca (por ejemplo, en lo relativo a la Guerra Civil, al bombardeo de Guernica o a parte de la historia de ETA) son también, con matices, asumibles por algunos sectores de la izquierda. Además, después de décadas de expansión de las interpretaciones nacionalistas de la historia vasca por otros medios (prensa, literatura, enseñanza, televisión, etc.), es posible que aquéllas hayan pasado, como por osmosis, a cineastas no nacionalistas e incluso españoles o extranjeros, que sin darse cuenta terminan incluyéndolas en sus películas. Así, el cine ha mostrado muchas veces esa «imagen de un pueblo arraigado en sus imprecisos orígenes, que se resiste violenta y heroicamente a las influencias exteriores», a la que hacíamos referencia al inicio de este artículo, sin que necesariamente ello sea debido a la existencia de un cine explícitamente nacional o nacionalista vasco.

BIBLIOGRAFÍA

ÁNGULO, J., «Las ondas cercadas: la historia en el cine vasco», *Cuadernos de la Academia,* 6 (1999), pp. 101-115.

BARRENETXEA, L, «La pelota vasca. La piel contra la piedra: Historia de una polémica», *Sancho el Sabio,* 25 (2006), pp. 138-162.

BARRENETXEA, L, «La trilogía vasca de Imanol Uribe: una mirada al nacionalismo radical vasco a través del cine», *Ikusgaiak,* 6 (2003), pp. 77-101.

CARMONA, L. M., *El terrorismo y ETA en el cine,* Madrid: Cacitel, 2004.

FUSI, J. P, *El País Vasco. Pluralismo y nacionalidad,* Madrid: Alianza, 1984.

GRANJA, J. L. de la, *El nacionalismo vasco, un siglo de historia,* Madrid: Tecnos, 1995 y 2002.

JAUREGUI, G et al., *Haritzaren negua. Ama Lur y el País Vasco de los años 60,* San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1993.

JUARISTI, J., *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca,* Madrid: Taurus, 1987 y 1998.

MALALAÑA, A. y FERNÁNDEZ, G, «ETA y el cine: las fuentes de información de los profesionales del cine», *Revista General de Información y Documentación,* 16/2 (2006), pp. 195-216.

MIGUEL, C. de; REBOLLEDO, J. A. y MARÍN, E, *Ilusión y realidad. La aventura del cine vasco en los años ochenta,* San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1999.

MOLINA APARICIO, E, *La tierra del martirio español. El País Vasco y España en el siglo del nacionalismo,* Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2005.

MURO, D, *Ethnicity and Violence: The Case of Radical Basque Nationalism,* Nueva York: Routledge, 2007.

PABLO S. de, «¿Símbolo o mito? La memoria cinematográfica del bombardeo de Gernika», *Ikusgaiak,* 4 (2000), pp. 59-74.

PABLO, S. de (ed.), *Los cineastas: Historia del cine en Euskal Herria, 1896-1998,* Vitoria: Fundación Sancho el Sabio, 1998.

PABLO, S. de, «Cine y terrorismo: Luces y sombras en una batalla», *El valor de la palabra,* 1 (2001), pp. 102-121.

PABLO, S. de, «Definición nacional e identidad nacionalista a través del cine: dos coproducciones vascas de los años ochenta», *Sancho el Sabio,* 10 (1999), pp. 97-105.

PABLO, S. de, «El franquismo en el País Vasco en *Los años oscuros,* de Arantxa Lazkano», *La historia que el cine nos cuenta. El mundo de la posguerra, 1945-1995,* Madrid: Tempo, 1997, pp. 129-138.

PABLO, S. de, «El terrorismo a través del cine: un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco», *Comunicación y Sociedad, XI*/2 (1998), pp. 177-200.

PABLO, S. de, *Tierra sin paz Guerra Civil, cine y propaganda en el Tais Vasco,* Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.

PABLO, S. y BASTERRETXEA, L, «Del oasis vasco a la Euskadi resistente. El País Vasco en el cine documental extranjero», *Historia y Política,* 15 (2006), pp. 171-190.

PÉREZ PERUCHA, J., *El cinema de Luis Marquina,* Valladolid: Semana Internacional de Cine, 1983.

REY REGUILLO, A. del, *El cine español de los años veinte: una identidad negada,* Valencia: Episteme , 1998.

RODRÍGUEZ, M. P., *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa,* San Sebastián: Universidad de Deusto/Filmoteca Vasca, 2002.

ROLDAN LARRETA, C, «Una apuesta suicida: ETA en el cine de Euskadi», *Ikusgaiak,* 5 (2001), pp. 181-205.

ROLDAN LARRETA, C, *El cine del Pais Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997),* San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1999.

ROMERO, D. (ed.), *La historia a través del cine: Memoria e historia en la España de la posguerra,* Bilbao: Universidad del País Vasco, 2002.

RUBIO POBES, C, *La identidad vasca en el siglo xix: discurso y agentes sociales,* Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

RUZAFA, R. (ed.), *La historia a través del cine: Transición y consolidación democrática en España,* Bilbao: Universidad del País Vasco, 2004.

SÁNCHEZ PRIETO, J. M., *El imaginario vasco: representaciones de una conciencia histórica, nacional y política en el escenario europeo, 1833-1876,* Barcelona: EIUNSA, 1993.

SEGUIN, J. C, *Historia del cine español,* Madrid: Acento, 1995.

UGARTE, J., «Los orígenes documentales de Imanol Uribe: El proceso de Burgos», en *La historia a través del cine. Europa del Este y la caída del muro/El franquismo,* Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000, pp. 109-122.

UNSAIN, J. M., *El cine y los vascos*, San Sebastián: Eusko Ikaskuntza/Filmoteca Vasca, 1985.

ZUNZUNEGUI, S., *El Cine en el País Vasco,* Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1985.

GRANDES ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE

JOSÉ MARÍA CAPARROS LERA

Universidad de Barcelona

I. ENSEÑAR LA HISTORIA CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DEL CINE DE FICCIÓN

Que el arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo, hoy nadie lo duda. Es más, el film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja, mejor o peor, las mentalidades de los hombres y las mujeres de una determinada época. Además, las películas pueden ser un buen medio didáctico para enseñar la historia contemporánea.

Obviamente que la evocación de la Historia ha supuesto para el cine uno de los géneros primigenios y más populares. En la actualidad, el film histórico se confunde con el cine de ficción, pues toda película es de algún modo histórica, viene a ser —diría el primer especialista Marc Ferro— un «contra-análisis de la historia oficial»; pues no interesa tanto el rigor de la reconstitución del pasado, sino cómo ven ese pasado los cineastas de hoy, influidos por lo que se piensa del ayer en ciertos estratos de la sociedad del momento. A veces —añadiría su colega Pierre Sorlin— las películas nos «hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado» que del referente histórico que intentan evocar.

Este discurso introductorio no resulta gratuito si queremos aproximarnos a las nuevas vías de investigación del cine mundial, si pretendemos coger —nunca mejor dicho— «el tren de la Historia». Pues es bien conocido que a partir de los años setenta y, sobre todo, durante la pasada década, una serie de historiadores han ido acometiendo el estudio del fenómeno cinematográfico desde unas perspectivas más sociológicas que estrictamente fílmicas. Por otra parte, el estudio del cine como mero arte es, hoy por hoy, una materia algo estática; mientras que su profundización como reflejo de las mentalidades de la sociedad y como materia auxiliar de la Historia resulta una ciencia más dinámica, en constante evolución y desarrollo metodológico. Sobre el arte de las imágenes fílmicas —movimientos, estilos,

escuelas, grandes autores...— está casi todo prácticamente escrito y discutido, pero acerca de sus posibilidades investigativas —las relaciones entre Cine e Historia- queda mucho camino por andar; es más, resulta todavía un pozo sin fondo.

De ahí que, en el año 2005, Peter Burke —uno de los más prestigiosos historiadores de la Cultura— se pronunciase así:

> Dada la importancia que tienen la mano sujeta a la cámara, y el ojo y el cerebro que la dirigen, convendría hablar del realizador cinematográfico como historiador. La capacidad que tiene una película de hacer que el pasado parezca estar presente y de evocar el espíritu de tiempos pretéritos es bastante evidente.
>
> En otras palabras, el testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, complementando y corroborando el de los documentos escritos. Muestran ciertos aspectos del pasado a los que otros tipos de fuentes no llegan.[1]

Primeros investigadores

Aparte del pionero Siegfried Kracauer, que en 1947 sorprendió a los teóricos con un sugerente y debatido ensayo sobre el cine de la República de Weimar *(From Caligari to Hitler. A. Psychological History of the German Film,* Princeton University Press),[2] el primer especialista sobre este nuevo enfoque del cine histórico es, sin duda, el citado historiador de la *escuela de Annales* Marc Ferro. De él escribió su coetáneo, el también referido Pierre Sorlin:

> Si algún día la historiografía francesa reserva un lugar al cine, a él se lo deberemos. Consejero histórico, después realizador, técnico al mismo tiempo que historiador, [Ferro] ha visto las dificultades que se habían escapado a sus predecesores, y sus escritos empiezan a

---

1. Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico,* Barcelona: Crítica, 2005, pp. 201 y siguientes.
2. Vid. la última edición española: S. Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán,* Barcelona: Paidós, 2001.

> prolongar a Kracauer, superándolo. Más que como copia de la realidad, la imagen le parece un revelador: «la cámara revela el secreto, muestra el anverso de una sociedad, sus lapsos»...
>
> El cine abre perspectivas nuevas sobre lo que una sociedad confiesa de sí misma y sobre lo que niega, pero lo que deja entrever es parcial, lagunario y sólo resulta útil para el historiador mediante una confrontación con otras formas de expresión.[3]

Ciertamente, Marc Ferro es el maestro de la utilización del arte cinematográfico como fuente de la ciencia histórica y como medio didáctico de la Historia Contemporánea. Sus primeras investigaciones datan de la década de los sesenta, en colaboración con Annie Kriegel y Alain Besancon, en torno a un tema del que él es especialista.[4] A continuación, siguieron sus trabajos *enAnnales*, donde con el ensayo titulado «Société du xxé siécle et Histoire cinématographique» se advierte una doble tendencia investigativa: el reflejo de los hechos sociales en el cine y el rigor crítico en el análisis histórico.[3] Asimismo, en el volumen editado por Paul Smith, *The Historian and Film,* Ferro incluye un artículo revelador: «The fiction film and historical analysis», aplicando su metodología a una película representativa —*Tchapaiev* (1934), de Vassiliev, obra fundamental de la época estalinista—, a través de la cual se pueden percibir las claves socio-históricas que configuran el film, junto a las peculiaridades que presenta esta obra dentro de su contexto político.[6] Finalmente, la obra básica de Marc Ferro, *Cine e Historia* —que ya ha visto la luz en varios idiomas— fue reeditada y aumentada en su original francés *(Cinéma et Histoire,* París: Gallimard, 1993) y nuevamente publicada en lengua castellana bajo

3. P. Sorlin, *Sociología del Cine.* La *apertura para la historia de mañana,* México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 43.
4. «Histoire et Cinema: L'experience de "La Grande Guerre", *Annales,* 20 (1965), pp. 327-336.
5. Cfr. *Annales,* 23 (1968), pp. 581 y siguientes.
6. En *The Historian and Film,* ed. P. Smith, Cambridge University Press, 1976, pp. 80-94; asi como su primer libro *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l'Histoire, Paris:* Hachette, 1975, donde afirma: «De todas maneras, cada film tiene un valor como documento, no importa del tipo que sea... El cine, sobre todo el de ficción, abre una vía real hacia zonas socio-psicológicas e históricas nunca abordadas por el análisis de los documentos». Vid. también la monografía de F. Garçon, *Cinema et Histoire (autour de Marc Ferro),* París: CinémAction/Corlet, 1992.

el título de *Historia contemporánea y cine* (Barcelona: Ariel, 1995; nueva edición en 2000), por iniciativa del Centre d'Investigacions Film-Historia de la Universidad de Barcelona (UB) y prologada por este ponente.[7]

Entre los teóricos coetáneos franceses cabe citar a los historiadores Annie Goldman, Joseph Daniel y Rene Prédal,[8] junto al equipo del Institut Jean Vigo, de Perpignan, que encabezaría el desaparecido Marcel Oms (con la revista *Les Cahiers de la Cinémathèque* y sus *Confrontations* especializadas); al tiempo que destacaría el referido Pierre Sorün, catedrático de Sociología del Cine en la Université de la Sorbonne Nouvelle y antiguo presidente de la International Association for Media and History (IAMHIST), de Oxford, donde asimismo impartió un curso monográfico sobre las relaciones entre Cine e Flistoria.[9] Posteriormente, este reconocido investigador publicaría otra visión sociológica del cine de los últimos años: *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990* (Barcelona: Paidós, 1996).

Escuelas anglo-europea y norteamericana

Y ya que citamos a la IAMHIST —organismo internacional que reúne a los principales especialistas sobre el tema—, cabe destacar también la gran tradición de diversas escuelas historiográficas. La más importante está situada en Oxford, bajo el impulso primigenio del asimismo pionero británico y hoy desaparecido David J. Wenden[10] y de los ingleses Paul Smith —quien, con el ya mencionado «estado de la cuestión» *The Historian and Film,* pondría las bases-, Nicholas Pronay, Richard Taylor, Jeffrey Richards y Anthony K. Aldgate, junto al fundador de la revista de investigación *Histórica! Journal of Film, Radio and Televisión* Kenneth R. M. Short.[11] Otras escuelas centro-europeas se desarrollarían alrededor de los especialistas Kastern Fledelius, Van Peet, Frans Nieuwenhof, Wilhelm van Kampen o Stephan Dolezel (Institut

7. Esta obra fue el libro de texto de la asignatura que instauré en la UB, en 1995, y cuando obtuve la plaza de Profesor Titular en esta materia —«Història Contemporània i Cinema», en 1997- publiqué mi manual: *100 películas sobre Historia Contemporánea,* Madrid: Alianza lid., 1997 (2ª ed. 2004).

8. *La société française 1914-1945 à travers le cinéma,* París: Armand Colin, 1972.

9. P. Sorlin, *The Films in History. Restaging the Past,* Oxford: Blackwcll, 1980.

10. Vid. su libro *The Birth of the Movies,* Londres: McDonald, 1974.

11. Cfr. su importante obra de edición, *Feature Films as History,* Londres: Croom Helm, 1981.

für den Wissenschaflichen Film, de Göttingen), entre otros historiadores que trabajan en Italia, como el británico David W.Ellwood.

Asimismo, en Estados Unidos, The Historians Film Committee es la entidad que ha capitaneado las investigaciones sobre el tema. Cofundada por Martin A. Jackson, gran pionero en aquel país, este teórico manifestó en 1974 ante la UNESCO:

> Es imposible comprender la sociedad contemporánea sin referirse a los filmes que se han venido realizando desde hace 70 años. El cine, y no debemos cansarnos de repetirlo, es una parte integrante del mundo moderno. Aquel que se niegue a reconocerle su lugar y su sentido en la vida de la humanidad privará a la Historia de una de sus dimensiones, y se arriesgará a malinterpretar por completo los sentimientos y los actos de los hombres y las mujeres de nuestro tiempo.[12]

Y junto al profesor Jackson, cabe destacar a John O'Connor, antiguo editor de la revista especializada *Film and History,*[13] así como a los profesores David Culbert, Richard Raack, John Wiseman, Peter C. Rollins[14] y un largo etcétera. También sobresalen los especialistas como Cari J. Mora, John Mraz o el investigador brasileño Jorge Nóvoa;[15] el canadiense Ian C. Jarvie[16] y el norteamericano Robert A. Rosenstone *(Revisioning History: Filmmakers and the Construction of a New Past,* Princeton University Press, 1994; *Visions of the Past: The Challenge of Film to the Idea of History,* Harvard University Press, 1995).[17] Sin embargo, al profesor Rosenstone

12. M. A. Jackson, «El historiador y el cine», en *La Historia y el Cine,* eds. J. Romaguera y E. Riambau, Barcelona: Fontamara, 1983, p. 21.
13. Vid. también el libro de *American History/ American Film. ínterpreting the Hollywood Image,* eds. J. E. O'Connor y M. A. Jackson, Nueva York: Frederick Ungar, 1988.
14. Actual director de la citada revista *Film and History,* coordinó un importante libro: *Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural,* Buenos Aires: Fraterna, 1987.
15. Vid. su «Apologia da relacao Cinema-Historia», en *Cinema-Historia,* org. J. D'Assuncao Barros, Rio de Janeiro: Laboratorio de Estudos sobre Sociedades c Culturas, 2007, pp.57-86.
16. Es autor de dos reconocidos estudios sociológicos: *Sociología del cine,* Madrid: Guadarrama, 1974; y *El cine como critica social,* México D.F.: Prisma, 1979, además de la capital obra *Philosophy of the Film,* Londres: Routledge & Kegan Paul, 1987.
17. Este último publicado en España bajo el título de *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia,* Barcelona: Ariel, 1997, y también promovido por el Centre d'lnvestigacions Film-Historia. Editor en Estados Unidos de la revista *Rethinking History,* dirigió durante años una sección especializada —«Film Reviews»- en la prestigiosa *The American Historical Review.*

—que acaba de publicar otra obra clave: *Film on History/History on Film* (Londres: Pearson Educational, 2006)— le interesa primordialmente cómo las películas *explican* y se *relacionan* con la Historia y no cómo la *reflejan;* aspecto este último en el que trabajan los referidos colegas europeos Marc Ferro y Pierre Sorlin.

Posteriormente, a estos autores y obras se han añadido otros libros básicos: S. Mintz, S. & R. Roberts, (eds.), *Hollywood's America: United States History through its Films* (Nueva York: St. James, 1993); L. Grindon, *Shadows on the Past* (Filadelfia: Temple University Press, 1994); T. Mico, J. Miller-Monzon, & D. Rubel, *Past Imperfect: History According to the Movies* (Henry Holt & Co., 1995); el del citado David Ellwood (ed.), *The Movies as History: Visions on the Twentieth Century* (Londres: Sutton Publishing/ History Today, 2000); y el reciente manual del profesor Shlomo Sand, *El siglo xx en pantalla.. Cien años a través del cine* (Barcelona: Crítica, 2005); o los libros de los españoles Emilio Carlos García Fernández, *Cine e historia. Las imágenes de la historia reciente* (Madrid: Arco Libros, 1998); María Antonia Paz y Julio Montero, *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad* (Barcelona: Ariel, 2001); los editados por Gloria Camarero, *La mirada que habla. Cine e ideologías* (Madrid; Akal, 2002) y Julio Montero & Araceli Rodríguez, *El cine cambia la historia* (Madrid: Rialp, 2005), aparte de los volúmenes de Santiago de Pablo, *La historia a través del cine,* procedentes de las Jornadas especializadas que este catedrático dirige en la Universidad del País Vasco (Vitoria), y el sustancioso libro dirigido por Vanessa de Cruz y Beatriz de las Heras, *La Historia desde el Cine: Ciudad, Guerra, Mujer* (Madrid: Universidad Carlos m, 2006). Por último, entre los especialistas de nuestro país, querría consignar la relevante labor de los profesores José Luis Sánchez Noriega, Ramón Alquézar y José Carlos Suárez.

Más allá de los géneros

Resulta evidente, pues, que el arte de las imágenes fílmicas es un testigo implacable de la Historia Contemporánea, como medio de investigación y material para la enseñanza de esta asignatura o interdisciplinaria con otras (véase al respecto J. E. Monterde *et alii, La interpretación cinematográfica de la historia,* Madrid: Akal, 2001; y J. Fernández Sebastián, *Cine e Historia en el Aula,* Madrid: Akal, 1989). Pues pocos medios de comunicación subrayan mejor la actualidad del mundo en que vivimos, ya que las palpitantes imágenes de las películas testimonian el acontecer de

los pueblos, reflejan las mentalidades contemporáneas. De ahí que el desaparecido maestro del Neorrealismo, Roberto Rossellini, declarara en 1963:

> La historia, a través de la enseñanza audiovisual, puede moverse en su terreno y no volatilizarse en fechas y nombres. Puede abandonar el cuadro historia-batalla para construirse en sus dominantes socio-económico-políticas. Puede construir no en la vertiente de la fantasía, sino en la de la ciencia histórica: climas, costumbres, ambientes, hombres..., que tuvieron relieve histórico y promovieron los avances sociales que hoy vivimos. Algunos personajes, regenerados psicológicamente, pueden convertirse por sus cualidades humanas en módulos de acción.[18]

Largo discurso de Rossellini que se concretaría en ese singular «cine didáctico» realizado para la Televisión.

Por otro lado, sin llegar al maximalismo del norteamericano David Wark Griffith —quien en 1915 manifestó: «Llegará un momento en que a los niños en las escuelas se les enseñe prácticamente todo a través de películas; nunca se verán más obligados a leer libros de Historia»—, el profesor y realizador belga André Delvaux publicó ya en 1961 un revelador artículo titulado «Le cinema et l'histoire contemporaine», base de su ponencia sobre el tema presentada en la *XXVII Semana Social Universitaria de Bruselas* (Simposium celebrado en el Insütut de Sociologie de Solvay, 20-25 abril de 1959), que prácticamente sería la primera «pica en Flandes» en este terreno.[19]

En España, con todo, también han surgido otros especialistas aparte de los ya mencionados: el pionero es Ángel Luis Hueso, con su libro fundamental *El cine y el siglo XX* (Barcelona: Ariel, 1998),[20] así como Juan Carlos Flores Auñón (*El cine, otro medio didáctico. Introducción a una metodología para el uso del cine como fuente de las Ciencias Sociales,* Madrid: Escuela Española, 1982) y Joaquim Romaguera & Esteve Riambau, o el fundador del citado Centre d'Investigacions Film-Historia

18. Citado en José María Caparrós Lera, *El cine político visto después del franquismo,* Barcelona: Dopesa, 1978, p. 9.
19. Vid. asimismo el trabajo del etnólogo L. de Heusch, *Le cinema comme science sociale,* París: UNESCO, 1962.
20. La primera edición data de 1983, basada en su tesis doctoral *El cine, fuente histórica del siglo xx* (1974).

—precisamente el autor de esta ponencia— y editor desde 1991 de la revista *FILM-HISTORIA* —primero en papel y después *online* (www.pcb.ub.es/filmhistoria)—, que ha ido impulsando una escuela de historia contextual del cine —siguiendo la denominación anglosajona: *cinematic contextual history*— en el seno del Departamento de Historia Contemporánea de la UB. Allí celebramos en febrero de 1992 el *Congreso Internacional sobre Guerra, Cine y Sociedad,* que constituyó la «puesta de largo» de este grupo investigador,[21] y ahora también editamos una colección de libros, en la cual ya han visto la luz la obra colectiva *El cine en Cataluña. Una aproximación histórica* (Barcelona: PPU, 1993), la tesis doctoral de Sergio Alegre, *El Cine cambia la Historia. Las imágenes de la División Azul* (Barcelona: PPU, 1994), los dos volúmenes de *Cine Español. Una historia por autonomías* (Barcelona: PPU, 1996-1998), el ensayo antropológico de José Ángel Garrido, *Minorías en el cine. La etnia gitana en la pantalla* (Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 2003), la investigación *Balcázar Producciones Cinematográficas. Más allá de Esplugas City,* original de Rafael de España y Salvador Juan i Babot, editada por la misma UB en 2005, con la colaboración del Ayuntamiento de Esplugues de Llobregat; la tesis de Francesc Sánchez Barba, *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965);* o las nuevas monografías de Rafael de España, *De La Mancha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del ingenioso hidalgo,* y de José Ángel Garrido, *Empezaré contando el final. Cine en blanco y negro del siglo xx,* todos editados por la UB en 2007.

Por eso, refiriéndose al cine de ficción, el especialista Jean Tulard se pronunció así en 1982:

> La ficción histórica es raramente interesante en un primer grado, salvo obras como *Enrique V* (Laurence Olivier, 1944). Pero en un segundo grado, su interés es grande. He mostrado como los filmes consagrados a Napoleón son normalmente el reflejo de una ideología o las preocupaciones de una época. El simple film de ficción puede introducir un testimonio sobre la sociedad, pues hace de reflejo.[22]

21. Las Actas se publicaron al año siguiente: «International Conference on War, Film and Society», eds. José María Caparrós-Lera; S. Alegre y Ll. Anyó, *Film-Historia,* vol. III, 1 -2 (1993), textos en inglés, castellano y catalán.
22. J. Tulard, «Points de vue sur les rapports de l'I listoire et le Cinema», *Les Cahiers de la Cinémathèque,* 35-36 (1982), pp. 17-18, monográfico sobre cine histórico. Cfr. también su artículo «Napoléon à l'écran», *La revue du Cinéma / Imagen et Son / Écran,* 373 (1982), pp. 123-128.

Una sistematización de los diferentes modos de aproximarse al cine como instrumento didáctico de la Historia Contemporánea y medio de investigación histórica puede ser útil para clarificar mejor esta valoración.

1. Reflejo de las distintas épocas a través del film

Son aquellas películas que, sin una voluntad directa de «hacer Historia», poseen un contenido social y, con el tiempo, pueden convertirse en testimonios importantes de la Historia, o para conocer las mentalidades de cierta sociedad en una determinada época.

Un ejemplo claro lo tenemos en las obras del movimiento neorrealista *(Roma, città aperta, Paisà,* del referido Rossellini, o *El limpiabotas* y *Ladrón de bicicletas,* del binomio De Sica-Zavattini), e incluso en el cine de Éric Rohmer, quien desde sus denominados «Seis cuentos morales» (1962-1972), «Comedias y proverbios» (1980-1987) hasta los «Cuentos de las cuatro estaciones» (1989-1998) no ha hecho más que estudiar el comportamiento pequeño-burgués de una juventud intelectual francesa con vocación de etnólogo; o el genial Woody Alien, que con sus filmes está ofreciendo un retrato de la sociedad norteamericana contemporánea, especialmente de cierto mundo intelectual de Manhattan.

Asimismo, habría que situar en esta primera clasificación buena parte de los filmes de la escuela soviética de los años veinte (por ejemplo, *La huelga,* de Eisenstein, que data de 1924 y evoca una huelga en la etapa zarista), o aquellas películas basadas en obras literarias que reflejan una época y unos tipos que hoy ya forman parte del pasado histórico (tal es el caso, por no ir más lejos, de *Las uvas de la ira,* de John Ford, según la novela de Steinbeck y rodada en 1940, que reproduce el clima de la Depresión EE.UU). Sin olvidarnos del cine español de los años del franquismo (primordialmente, los filmes de Bardem y Berlanga), que puede ser un catalizador del período, así como las cintas de nuestra democracia. E incluso los mismos filmes «serios» de ciencia-ficción *(2001: Una odisea del espacio, Blade Runner, Matrix)* pueden apuntar hipótesis sobre el mañana o acerca de los miedos e incertidumbres del hombre contemporáneo en torno al siglo venidero.

A estas películas el historiador Marc Ferro las denomina de *reconstrucción histórica,* pues son filmes que retratan a la gente de una época, su modo de vivir, sentir, comportarse, de vestir e incluso de hablar. Obviamente constituyen, sin pretenderlo, testimonios de la Historia Contemporánea. Filmes de ficción —o aparentemente de ficción- que requieren ya la atención de historiador, investigador o pedagogo.

2. La ficción histórica

Cabe enclavar aquí aquellos títulos que evocan un pasaje de la Historia, o se basan en unos personajes históricos, con el fin de narrar acontecimientos del pasado aunque su enfoque histórico no sea riguroso, acercándose más a la leyenda o al carácter novelado del relato.

Tal es el caso, indiscutiblemente, del cine de Hollywood. Y de filmes míticos como *Lo que el viento se llevó* (1939). Películas que ofrecen, al mismo tiempo, una idealización del pasado, de cómo lo veía en esa época la industria hollywoodiense, dentro de las constantes del género tradicional y de sus intereses —también comerciales—, siguiendo las modas de un período o el estilo de determinada productora; como, por ejemplo, la versión de *Los tres mosqueteros* (1948), de George Sidney, para la Metro.

Estas películas, denominadas de género y algunas de gran calidad cinematográfica (recuérdese, si no, la gran tradición del cine histórico inglés, con cintas modélicas como *Un hombre para la eternidad,* realizada en 1966 por Fred Zinnemann), son dignas representantes del film-espectáculo y utilizan el pasado histórico únicamente como marco referencial, sin realizar habitualmente análisis alguno (léase el llamado «cine de romanos»), *made in* Hollywood o coproducido en Europa.[23] No obstante, por su ambientación, escenarios y vestuario, etc., pueden tener cierto interés didáctico.

Aun así, los límites entre el siguiente y definitivo apartado es, en algunos casos, difícil de definir; como ocurre con las piezas de los asimismo británicos David Lean (¡quién no ha admirado de nuevo la «reconstruida» *Lawrence de Arabia,* modelo del tipo de cine histórico-novelado que ha cultivado este autor!: *El puente sobre el rio Kwai, Doctor Zhivago, La hija de Ryan, Pasaje a la India)* y Richard Attenborough, con *Gandhi* (1982). Con todo, se trata de un género en crisis, pero imperecedero como tal.[24]

23. Vid. los libros clásicos de J. Solomon, *Peplum. El mundo antiguo y el cine,* Madrid: Alianza Ed., 2003; R. de España, *El Peplum. La antigüedad en el cine,* Barcelona: Glénat, 1998; y D. Elley, *The Epic Fi/m. Myth and History,* Londres: Routledge & Kegan Paul, 1983.

24. Para este tema, son clarificadoras los obras del referido pionero A. L. Hueso, *Historia de los géneros cinematográficos, I.* Valladolid: Heraldo, 1976; y *Los géneros cinematográficos. (Materiales bibliográficos y filmográficos),* Bilbao: Mensajero, 1983.

Estas películas cabría denominarlas con el término acuñado por el teórico y cineasta galo Jean-Pierre Comolli —asimismo profesor de cine en la Universidad de París—: filmes de ficción histórica.[25]

3. Filmes de reconstitución histórica

Son aquellos que, con una voluntad directa de «hacer Historia», evocan un período o hecho histórico, reconstituyéndolo con más o menos rigor, dentro de la visión subjetiva de cada realizador, de sus autores. Se trata, pues, de un trabajo artístico-creativo que está más próximo a la operación historiográfica moderna que al libro de divulgación.

Estos filmes de *reconstitución histórica,* siguiendo la terminología de Marc Ferro —no confundir con el término «reconstrucción», que no es lo mismo—, son obras fundamentales como fuentes de investigación histórica y como medio didáctico. Pero que precisan de un análisis riguroso para ver en qué sirven como nueva reescritura de la ciencia histórica.

En este sentido, podríamos citar numerosos títulos: desde la tiple visión de la Revolución inglesa del siglo XVII que nos dan *Cromwell* (1970), de Ken Hughes, *Winstanley* (1975), del historiador Kevin Brownlow & Andrew Molió y *Matar a un rey* (2003), de Tim Roth, hasta la del Risorgimento italiano vista por Roberto Rossellini *(Viva l'Italia,* 1960; *Vanina Vanini,* 1961) y Luchino Visconti *(Senso,* 1954; *El Gatopardo,* 1963), o los diversos filmes y «lecturas» sobre la Guerra Civil española,[26] por no citar más temas de la Historia Contemporánea.

Por tanto, las películas de reconstitución histórica nos dicen más, a veces, de cómo pensaban o piensan los hombres y mujeres de una generación y la sociedad de una determinada época sobre un hecho pretérito que del mismo referente histórico en sí; es decir, clarifican más el hoy o el ayer en que ha sido realizado el film que la Historia evocada. Se transforma así el director cinematográfico en historiador. Y el historiador que realiza filmes históricos, se convierte —utilizando

25. Cfr. sus reveladores artículos «Le passé filmé» y «Le fiction historique», *Cahiers du Cinéma,* 277 y 278 (1977), pp. 5-14 y 5-16, respectivamente; revista de la que fue redactor-jefe.
26. Vid. los recientes libros de M. Crusells, *La Guerra Civil española: Cine y propaganda,* Barcelona: Ariel, 2003; y *Cine y Guerra Civil española: Imágenes para la memoria,* Madrid: JC Clementine, 2006.

ahora la terminología acuñada por el profesor John Grenville— en un *filmmakerií*, en un segundo realizador.[27]

Son muchos los ejemplos que podemos poner: desde las obras maestras de Jean Renoir *La gran ilusión* y *La Marsellesa*, realizadas bajo el influjo ideológico del Frente Popular francés, hasta las diversas versiones de *Napoleón,* sin olvidarnos de las particulares visiones de la época revolucionaria soviética de S. M. Eisenstein *(El acorazado Potemkin, Octubre, La línea general)* y del cine del «realismo socialista» del estalinismo (el referido *Tchapaiev, Los marinos de Cronstadty* tantos otros), o las numerosas películas dedicadas a las guerra de Vietnam y al *apartheid* sudafricano *(Grita libertad,* 1987; *Un mundo aparte,* 1988), por no hacer tampoco exhaustiva la lista de temas y títulos.

De ahí que, para terminar, el cine de reconstitución histórica —o de «resurrección», como diría Max Weber— esté o se enrole más directamente al servicio de la Historia. Y que tales filmes resulten verdaderamente interesantes como fuente de investigación y reflejo de las mentalidades contemporáneas.

Sin embargo, en este tipo de películas muchas veces se solapan los tres niveles referidos. Por ejemplo, *Las uvas de la ira* explica su tiempo —la Depresión EE.uu-, en el mundo rural—, reconstituye la Historia, pero no es un film de ficción histórica. Mientras que *La Marsellesa* explica también su tiempo —el Frente Popular galo—, es un film de ficción histórica y posee una clara voluntad de reconstituir la Historia; como también la película de Eric Rohmer, *La inglesa y el Duque* (2001), que estaría más en la línea revisionista de Francois Furet sobre la Revolución Francesa, o asimismo a caballo del *biopic* y de la Historia oral.

En definitiva, se trata de sustituir el medio: los cineastas, en lugar de *escribir* un libro, *hacen* textos de Historia Contemporánea a través de sus películas. Por eso, la interpretación de los filmes, para fijar su verdadero sentido, pertenece también al arte de la hermenéutica.

II. HITOS DEL MUNDO CONTEMPORÁNEO: UNA FILMOGRAFÍA BÁSICA

Veamos, por tanto, lo que acabamos de exponer sintetizado en una serie de filmes arguméntales, que son los que incluí en 1997 en mi referido manual *100 películas*

27. Cfr. su artículo en *The Historian and Film,* en *P.* Smith..., *Op. di.,* pp. 132-141. Vid. también la obra *Historians and Filmmakers: Toward Collaboration,* eds. B. Abrash y J. Sternberg, Nueva York, Institute for Research History, 1983.

sobre Historia Contemporánea, y actualicé en 2004 (salvo los títulos añadidos más recientemente).

Sin intentar ser exhaustivos, ésta es la Filmografía básica que ofrezco y cuyos títulos destacados con un asterisco son los que proyecto desde hace más de una década en mi asignatura oficial: «Historia Contemporánia i Cinema», en la Universidad de Barcelona. Películas que de algún modo reflejan y explican 25 hitos del mundo contemporáneo, y las cuales cabría comentar brevemente.

1. La Revolución Francesa
   La Marsellesa (Jean Renoir, 1937)*
   La inglesa y el Duque (Eric Rohmer, 2001)*
   Napoleón (Abel Gance, 1927)
   Historia de dos ciudades (Jack Conway, 1935)
   Danton (Andrzej Wajda, 1982)

2. Independencia De Los Estados Unidos
   Revolución (Hugo Hudson, 1985)*
   América (David Wark Griffith, 1924)
   Los inconquistables (Cecil B. de Mille, 1947)
   El patriota (Roland Emmerich, 2000)

3. Unificación Italiana
   El Gatopardo (Luchino Visconti, 1963)*
   Senso (Visconti, 1954)
   ¡Viva Italia! (Roberto Rossellini, 1960)

4. Guerra De Secesión Americana
   Lo que el viento se llevó (Víctor Fleming, 1939)*
   El nacimiento de una nación (D. W Griffith, 1915)
   Tiempos de gloria (Edward Zwick, 1989)

5. Revolución Mexicana
   ¡Viva Zapata! (Elia Kazan, 1952)*
   ¡Viva Villa! (Jack Conway & Howard Hawks, 1934)
   Enamorada (Emilio «El Indio» Fernández, 1946)
   Yo soy la revolución (Damiano Damiani, 1967)

6. Primera Guerra Mundial
   Senderos de gloria (Stanley Kubrick, 1957)*
   La gran ilusión (Jean Renoir, 1937)*
   El gran desfile (King Vidor, 1925)
   Sin novedad en el frente (Lewis Milestone, 1930)
   El sargento York (Howard Hawks, 1941)
   La gran guerra (Mario Monicelli, 1959)
   Capitán Conan (Bertrand Tavernier, 1996)

7. Revolución Rusa
   Octubre (Serguéi Majañovich Eisenstein, 1927)*
   El acorazado Potemkin (Eisenstein, 1925)
   La madre (Vsevolod Pudovkin, 1926)
   Doctor Zhivago (David Lean, 1965)
   Nicolás y Alejandra (Franklin J. Schaffner, 1971)

8. Los Años 20: Europa
   Metrópolis (Frite Lang, 1926)*
   Una mujer de París (Charles Chaplin, 1923)
   El último (Friedrich Wilhelm Murnau, 1924)
   La línea general /Lo viejo y lo nuevo (S. M. Eisenstein, 1929)

9. Los Años 20: Estados Unidos
   Y el mundo marcha (King Vidor, 1928)*
   Scarface, el terror del hampa (Howard Hawks, 1932)
   El gran Gatsby (Jack Clayton, 1974)
   Primera plana (Billy Wilder, 1974)

10. Depresión Norteamericana: Mundo Urbano
   Caballero sin espada (Frank Capra, 1939)*
   La calle (King Vidor, 1931)
   Tiempos modernos (Charles Chaplin, 1936)
   Juan Nadie (Capra, 1940)

11. Depresión Norteamericana: Mundo Rural
   L*as uvas de la ira* (John Ford, 1940)*

El pan nuestro de cada día (King Vidor, 1934)
El emperador del Norte (Robert Aldrich, 1973)
De ratones y hombres (Gary Sinise, 1992)
Matar un ruiseñor (Robert Mulligan, 1962)

12. Guerra Civil Española
Por quién doblan las campanas (Sam Wood, 1943)*
Tierra y libertad (Ken Loach, 1995)*
Sierra de Teruel/Espoir (André Malraux, 1939)
Raza (José Luis Sáenz de Heredia, 1941)
La caza (Carlos Saura, 1965)

13. Los Totalitarismos Europeos
El gran dictador (Charles Chaplin, 1940)*
Ser o no ser (Ernst Lubitsch, 1942)*
El proceso de Verona (Cario Lizzani, 1963)
El delito Matteotti (Florestano Vancini, 1973)
El hundimiento (Olivier Hirschbiegel, 2004)
Sophie Scholl: los últimos días (Mark Rothemund, 2005)

14. Segunda Guerra Mundial
Patton (FranklinJ. Schaffner, 1970)*
Salvar al soldado Ryan (Steven Spielberg, 1998)*
Sangre, sudor y lágrimas (Noel Coward & David Lean, 1942)
Esta tierra es mía (Jean Renoir, 1943)
Roma, ciudad abierta (Roberto Rossellini, 1945)
El puente sobre el río Kwai (Lean, 1957)
El puente (Bernhard Wicki, 1959)
El día más largo (A. Marton, Ken Annakin & Bernhard Wicki, 1962)
Banderas de nuestros padres/Cartas desde Iwo Jima (Clint Eastwood, 2006)

15. La Posguerra En Europa
Ladrón de bicicletas (Vittorio de Sica, 1948)*
El limpiabotas (De Sica, 1946)
Germania, anno zero (Roberto Rossellini, 1947)

Los cuatrocientos golpes (François Truffaut, 1959)
Vencedores o vencidos/El juicio de Nüremberg (Stanley Kramer, 1961)

16. América De Posguerra: Años 40
Los mejores años de nuestra vida (William Wyler, 1946)*
Encrucijada de odios (Edward Dmytryk, 1947)
Retorno al pasado (Jacques Tourneur, 1947)

17. América De Posguerra: Años 50
Rebelde sin causa (Nicholas Ray, 1955)*
La ley del silencio (Elia Kazan, 1954)
El hombre del brazo de oro (Otto Preminger, 1955)

18. La Guerra Fría: Europa
El tercer hombre (Carol Reed, 1949)*
Uno, dos, tres (Billy Wilder, 1961)
La Casa Rusia (Fred Schepisi, 1990)

19. La Guerra Fría: Estados Unidos
¿Teléfono rojo?: Volamos hacia Moscú (Stanley Kubrick, 1964)*
El telón de acero (William A. Wellman, 1948)
JFK(Oliver Stone, 1991)

20. España De Posguerra: Mundo Urbano
Muerte de un ciclista (Juan Antonio Bardem, 1955)*
Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951)
Calle Mayor (Bardem, 1956)
El verdugo (Luis G. Berlanga, 1963)

21. España De Posguerra: Mundo Rural
¡Bienvenido, MísterMarshall! (Luis G. Berlanga, 1952)*
La venganza (J. A. Bardem, 1957)
El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973)
Los santos inocentes (Mario Camus, 1984)

22. El Nacimiento Del Estado De Israel Y El Holocausto
    Éxodo (Otto Preminger, 1960)*
    El pianista (Román Polanski, 2001)*
    La lista de Schindler (Steven Spielberg, 1994)
    La vida es bella (Roberto Benigni, 1998)
    El noveno día (Volker Scholóndorff, 2004)

23. Imperialismo Y Descolonización: Asia
    Gandhi (Richard Attenborough, 1982)*
    Lawrence de Arabia (David Lean, 1962)
    55 días en Pekín (Nicholas Ray, 1962)
    ¡Vivir! (Zhang Yimou, 1994)

24. Imperialismo Y Descolonización: África
    La batalla de Argel (Gillo Pontecorvo, 1966)*
    Beau Geste (William A. Wellman, 1939)
    La reina de África (John Huston, 1951)
    Grita libertad (Richard Attenborough, 1987)

25. Guerra De Vietnam
    Apocalypse now (Francis Ford Coppola, 1979)*
    Platoon (Oliver Stone, 1986)*
    Boinas verdes (John Wayne & Ray Kellogg, 1968)
    Hoa-Binh (Raoul Coutard, 1970)
    El cazador (Michael Cimino, 1978)
    Los gritos del silencio (Rolandjoffé, 1984)
    Cuando éramos soldados (Randall Wallace, 2002)

Estamos, para terminar, ante una nueva época, en la cual ya se pueden enseñar sin complejo alguno los grandes acontecimientos contemporáneos en la pantalla. Pero ha tenido que pasar más de una década de normalización en los programas oficiales de la Universidad española para que este I Congreso Internacional de Historia y Cine lo testificara reuniendo aquí a los principales especialistas. Muchas gracias, pues, a las valientes organizadoras.

DOCUMENTAL Y REALIDAD: TRES EJEMPLOS DE UNA RELACIÓN VARIABLE

MARÍA ANTONIA PAZ

Universidad Complutense de Madrid

I. EL ORIGINAL Y LA COPIA

¿Qué es un documental? ¿La serie de TV que nos muestra el desarrollo de la civilización griega a lo largo de 24 capítulos?, ¿La película que nos habla de los últimos días de Hitler, o tal vez esa que nos introduce en una cárcel turca? ¿O todas? ¿Por qué decimos que son documentales? ¿Quién dice que se trata de un documental?: ¿la programación de televisión publicada en el periódico, el director que asegura que ha realizado un documental, nosotros, los espectadores, que lo percibimos como tal? ¿Por qué lo clasificamos como un documental? ¿Qué criterios utilizamos? ¿Qué distingue por ejemplo, al documental de la ficción?

Todas estas cuestiones son más complicadas de lo que inicialmente se pueda pensar. Incluso algo que parece tan sencillo, como la distinción entre ficción y documental, ha dado origen a múltiples debates que en algunas épocas se han atenuado, pero nunca han dejado de retomarse.[1] Ello indica que hasta ahora no se ha llegado a ningún acuerdo teórico.

De hecho, unos dicen que *todo es ficción,* lo que puede ser verdad; otros aseguran que *todo es documental,* lo que también puede ser verdadero. Y con la misma seguridad se puede afirmar que las dos categorías —ficción y documental— están unidas por unos lazos muy sutiles.[2] En fin podríamos seguir por este camino, pero posiblemente no llegaríamos a ninguna propuesta definitiva.

Parece más importante buscar unos criterios que, por su presencia o ausencia en una peKcula, nos den pistas sobre su naturaleza. ¿Qué criterios se pueden aplicar?

1. Menciona esta problemática Robert Rosenstone, *History on Film, Film on History,* Pearson, 2006, p.70.
2. Godard considera que «todos los grandes films de ficción tienden al documental, igual que los grandes documentales tienden a la ficción...», *Jean —Luc Godard par Jean-Luc Godard,* París: Édition de l'Étoile, 1985, p. 144.

Se me ocurren algunos. Por ejemplo, la presencia o ausencia de barreras artificiales, como el escenario o los actores. En la ficción el escenario se elige, incluso se construye antes del rodaje; mientras que en el documental normalmente no, el escenario ya existe. Pero esta es una distinción frágil y no siempre exacta: por ejemplo en *Farrebique* (1946), su realizador, Georges Rouquier, prepara una granja para la grabación; también Flaherty, en *Moana* (1926), utiliza un escenario preconstruido y sin embargo ambos se consideran documentales. Otro tanto sucede con los actores. Su ausencia o presencia no son determinantes: en muchos documentales un actor interpreta su propio papel, por ejemplo Jane Fonda en *Jane,* Bob Dylan en *Don't look back* (Pannebaker, 1967) o Fidel Castro en el último documental de Stone., incluso en la reconstrucciones se interpreta el papel de otro. En otras palabras, existen documentales en los que también se actúa, se simula y hay puesta en escena. Por lo tanto ni el escenario ni los actores son criterios definitivos.

Se puede hablar también de forma narrativa o forma argumentativa. La ficción narra una historia y el documental argumenta sobre una idea, un tema se trata a fondo —con sus causas y consecuencias— y se aportan pruebas, pero tampoco siempre es así. Por ejemplo, *Nanook el esquimal* (Flaherty, 1922) considerada la primera película documental, tiene una estructura narrativa, como veremos: cuenta la vida de una familia de esquimales.

Podemos establecer otro criterio en función del efecto en el espectador. Se dice que en documental el espectador piensa, polemiza, pero también el espectador puede reflexionar a partir de la ficción. Lo mismo sucede con la creatividad y la belleza estética: ambas son comunes a la ficción y a la no ficción.

¿Qué otros criterios quedan entonces? La clave parece estar en la realidad, para ser exactos en la representación de la realidad, para ser más exactos en el grado de veracidad en la representación de la realidad. Ficción y no ficción pueden abordar un hecho real, dar importancia al entorno social y no utilizar barreras artificiales, pero en la no ficción la subjetividad y la creatividad están limitadas por la representación a hechos verificables. También la dramatización, que puede existir, tiene que aportar elementos de autenticidad. En el documental, la veracidad no es sólo el objetivo final sino también el camino, decía el realizador francés Chris Marker.[3]

3. Citado por Guy Gauticr, *Le documentaire, un autre cinéma,* París: Editions Nathan, 1995, p. 4.

Documental y realidad...

Pero el documental no se ha acercado siempre a la realidad de la misma manera, como se analizará a continuación. Comprobaremos que cada época, cada cultura y cada individuo toma de la realidad lo que le conviene. Es más, dentro de esa realidad se escogen los elementos que se consideran significativos y otros se dejan en la sombra. Y se ordenan los hechos filmados y se les busca una relación causal entre ellos de manera muy diferente.

Pero lo más asombroso es que, a pesar de las diferencias, el espectador cree en la autenticidad de lo que se presenta, incluso aunque algunas imágenes sean falsas. ¿Qué cualidades de convicción tiene el documental? ¿Por qué no dudamos de que se trata de un profesor, un médico o un asesino, y que esa que vemos es su casa, su coche o su mujer y que lo que se explica es veraz?

Examinemos algunos casos concretos del periodo de entreguerras, de los años 60 y de la actualidad para intentar buscar respuestas a estas cuestiones.

II. YO SE LO CUENTO

En 1922 se estrena *Nanook el esquimal.* Su director es Robert Flaherty. *Nanook* es considerado el primer documental de la historia, porque crea un método, una mirada. Habla de la vida real, atestigua una presencia en el mundo, da pruebas de una determinada realidad: la de una familia esquimal, de la tribu de los Itivimuit, de cómo esta familia lucha para sobrevivir y se adapta a la naturaleza.

Nanok, Nyla, sus hijos Ali y Arco Iris, su cuñada... son gentes corrientes, que hacen cosas corrientes. Para lograr que lo corriente, tuviese interés para el público, para que lo banal se convirtiese en una epopeya, Flaherty construye un relato. ¿Por qué un relato?, porque quiere atraerse al público: la ficción gusta entonces, mientras que los documentales que se hacían entonces no. La decisión no ofrecía dudas: había que representar la realidad con elementos de la ficción.

Por ejemplo, escoge un caso individual, una familia que representa a toda la tribu, para crear una proximidad con el espectador. Se eligen los personajes: los más simpáticos y agradables, los que su fisonomía pasa correctamente la prueba de la cámara. De hecho lleva a cabo una especie de *casting* para la selección, en el que la verdadera mujer de Nanook no pasó la prueba y fue sustituida por otra mujer de la tribu más joven y guapa. Los personajes son reales, eso sí, ellos mismos, y se presentan al comienza de la película *(en la escena en la que la familia de Nanook sale del kayak).* Los primeros planos *{Plano de Nanook comiendo el disco*

hombre blanco o el plano de Nyla con el bebe) nos aproximan su rostro, sus gestos, su identidad. Incluso se implican en una relación con el cineasta (colaboran con él) para contar la historia, su historia.

Esta historia se piensa, es decir, Flaherty selecciona los episodios que van a estructurar el film: la caza de un zorro, la pesca de un salmón, la construcción de un iglú, etc. Estos se explican de forma sencilla, sin conceptos científicos, médicos, estadísticos, etc, sin abordar ni siquiera el contexto económico o social. Hay poca improvisación en el rodaje: los medios técnicos de entonces tampoco lo permiten.

La vida de esta familia se expone siguiendo un orden cronológico: cómo viven, lo que hacen, sus costumbres, sin criticar ni cuestionar nada: si la mujer tiene que calentar con sus dientes las botas de su marido cada mañana o si padres e hijos duermen todos juntos. Se presentan pruebas tanto demostrativas, como emocionales.

El interés no decae porque se juega con la intensidad de acción: por ejemplo hay escenas cómicas *(Nanook se resbala en repetidas ocasiones intentando sacar a la foca),* suspense *(durante la construcción del iglú, la colocación al final de la ventana),* momentos tiernos *(Nyla lavando a su hijito),* y dramáticos *(con 70 grados bajo cero, con viento como un látigo, hay que desenredar los arneses).*

Se alternan planos para dar más dinamismo y significación: contrapicados para resaltar la nieve, planos generales para ensalzar la magnitud del entorno natural, primeros planos, etc. El montaje está muy elaborado, para dar continuidad a la historia y mantener una relación de causa y efecto que facilite la comprensión del espectador: por ejemplo, se desencadena una gran tormenta, Nanook tiene que construir un refugio para su familia, por ejemplo. Existe incluso puesta en escena *(Nanook espera la orden para comerse la aleta de foca),* y trucos *(la escena en el interior del iglú)* que normalmente el espectador no percibe.[4]

En definitiva, *Nanook* es casi un docudrama. Su representación de la realidad responde a la influencia de la literatura de reportajes y viajes -de moda entonces- y a los gustos del público. Su éxito fue espectacular. Y el público contempló *Nanook el esquimal como* una película real, sin preocuparse entonces si contenía elementos

4. María Antonia Paz y Julio Montero, *Creando la realidad. Historia del cine informativo (1895-1945),* Barcelona: Ariel, 2001, pp. 101-103.

de las películas clásicas de ficción. Sólo después se calificó de *documental*, también a posteriori se justificó su objetividad y su veracidad.

¿Qué sucedió entonces? Que en la URSS tras el triunfo de la revolución bolchevique y en Inglaterra, por empeño de un sociólogo, John Grierson, se sintió la necesidad de separar el documental de la ficción, de distinguirlo como discurso, de vincularlo de manera estricta al mundo observable, aunque admitiendo recursos creativos para no caer en las cintas aburridas, descriptivas y monótonas producidas anteriormente, de las que Flaherty también huyó."

En 1929, Grierson realiza *Drifters*, sobre la pesca del arenque en el Mar del Norte. También tiene una estructura narrativa, pero ésta es muy simple: los barcos van al mar, lanzan las redes, pescan arenques y finalmente llegan al puerto.

Grierson también se preocupa por la labor cotidiana de los hombres y su lucha contra los elementos. Intenta que su observación sea lo más rica posible, y que tenga cualidad estética, pero, a diferencia de *Nanook*, aquí no hay protagonistas, no se individualiza, no se busca la expresión de sus rostros, no se profundiza en su vida o sus problemas, no hay pruebas emocionales. Las secuencias no tienen conexión. Se muestra, se expone una actividad, la pesca. El tono épico se consigue con el montaje que se convierte en el acto discursivo esencial *(¿ospescadores sacan las redes, el mar golpea el barco, las redes, las manos de los pescadores, el motor del barco)*. Se intenta dar así mayor sensación de realismo, porque la cámara se mueve casi como si fuese un ojo humano. Hay belleza estética *(imágenes de gaviotas en el mar y olas rompiendo contra las rocas)* y ritmo, desde luego, pero se evitan los recursos de la ficción.

También *Drifters* tuvo mucho éxito, casi tanto como *Nanook* y lo que es más importante sirvió de modelo y punto de referencia a la Escuela Documental Británica creada por Grierson, poco después y a otros muchos documentales, por ejemplo al documental español *Almadrabas* (Carlos Velo y Fernando G. Mantilla, 1934) sobre la pesca del atún en las costas de Cádiz.

En este caso ¿qué condiciona la representación de la realidad?. En primer lugar, el afán por vincularse al periodismo —al reportaje— que se considera más objetivo que la ficción y la literatura. En segundo lugar, el concepto del realizador

5. Una obra que explica el concepto del cine de Grierson es la de O. Barrot, Ph. Pilard y J. Queval, «L'Anglaterre et son cinema. Le courant documentaire 1927-1965», *Cinéma d'aujourd'hui,* 11 (febrero-marzo de 1977).

que piensa que el documental debe tener una función social, no entretener como pensaba Flaherty, sino satisfacer la preocupación de un público interesado.[6] Y finalmente, la utilización de otro modelo de financiación, producción, incluso de distribución, basado en la fórmula del patrocinador: el Estado, concebido según la noción hegeüana, como un arbitro neutro de los conflictos, es el que financia.[7] También el que impone una cierta interpretación. No obstante, como se señalaba, la sensación de objetividad es grande, así al menos lo percibe el espectador.

Pero el documental no siempre ha defendido la objetividad, todo lo contrario, en estos años, algunos cineastas defienden la utilización de la realidad para apoyar un punto de vista. Es el caso del cineasta francés Jean Vigo, que en 1930 estrena *A propos de Nice.* Vigo es un militante anarquista y hace esta película con muy poco presupuesto: con el dinero que le presta la familia de su mujer. Su objetivo no es presentar la vida cotidiana en Niza, sino realizar una sátira de las pretensiones sociales de la ciudad, denunciar su superficialidad y los contrastes entre los ricos ociosos que toman el sol y disfrutan de los lujos de hoteles y casinos *(imágenes de los hoteles lujosos y del paseo marítimo de ricos tomando el sol)* y los pobres de Niza, sus casas y su ocio *(imágenes de la ropa tendiday de los chicos con aspecto pobre jugando en la calle).* Es un documental social comprometido y nada objetivo.

La cámara sale a la calle y filma lo que ve. La filmación se hace sin que las personas se diesen cuenta. Kaufman, el cámara, se paseaba en silla de ruedas con una cámara entre las piernas, tapada por una manta. Vigo y Kaufman son seguidores del Cine Ojo de Vertov y están próximos al cine de vanguardia

Pero la selección de las imágenes es intencionada, los planos y el ritmo muy elocuentes y el montaje sirve para acentuar el contraste, es más juega con las imágenes con sarcasmo y humor negro para «sugerir» determinadas ideas en el espectador: logra la asociación de ideas a través de la superposición de imágenes *(una mujer sentada que cambia de ropa hasta que se queda desnuda; un hombre tomando el sol que se convierte en negro; la cara de mujer que se transforma en avestruz).*

6. Una parte importante de los documentales de la Escuela Documental Británica se distribuye a través de redes no comerciales (universidades, fábricas, asociaciones culturales, etc). No obstante suponen un público amplio.
7. William Guynn, *Un cinema de non-fiction. Le documenten classique à l'épreuve de la théorie,* Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 22.

À propos de Nice es también un documental, a pesar de que la imaginación tenga tanta importancia como la realidad y a pesar de que no se oculta el carácter subjetivo de su planteamiento.

En definitiva, hemos visto tres estilos documentales diferentes: el que elabora un relato, el que opta por el reportaje y lo que podríamos denominar la obra militante. Estos estilos los podemos encontrar en muchos documentales, entre los históricos se puede citar: desde *Franco, ese hombre,* de Saez de Heredia (1964), que construye un relato, a la *Hora de los Hornos* de Fernando Solanas (1968) una visión personal y comprometida de la historia de Argentina, al documental norteamericano de *Mao a Mozart* (1980) un reportaje sobre la visita del director de orquesta Isaac Stern a China. Un documental realizado para justificar ante la opinión pública las relaciones de Estados Unidos con la China comunista reanudadas en ese momento.

Estas diferencias en la forma de representar la realidad responden a varios factores: fundamentalmente a los objetivos de los documentalistas y la influencia de otros medios de comunicación (la fotografía, la ficción, la literatura, el periodismo). El lema de estos años es *Yo se lo cuento,* porque, de una forma u otra, el realizador prepara la realidad para recrearla ante la cámara.

III. VÉALO USTED MISMO

En los años 60 aparecen otros factores que permiten una renovación del documental. Por una parte, las propias demandas de los espectadores: nuevas generaciones, más cultas, más críticas, más inconformistas, que desean ver otros temas, narrados de otra manera. Están hartos que le digan qué tienen que pensar. Por otra parte, aparece una auténtica revolución técnica: cámaras ligeras, portátiles, más manejables, con sonido sincronizado que permiten que el material filmado ofrezca una diversidad mayor de vistas y se reafirme el tiempo real. Surgen por ello dos nuevos estilos: el cine directo y el cinema verité.

El cine directo es otra forma de percibir y de organizar el espacio y el tiempo. Ahora la cámara puede adentrarse en la realidad. Su meta es hacer participar al espectador en un suceso que él constata y que se está produciendo en ese mismo tiempo. La sensación de libertad es importante, porque el cámara deja que la gente interprete, cuente sus historias. La palabra se hace protagonista. De hecho, el lema del cine directo es *Véalo usted mismo.*

Fred Wiseman es uno de los realizadores más representativo de este estilo. Wiseman aborda, como Grierson, asuntos que interesan a la comunidad. Elige un tema y visita un lugar, pasea por dentro para comprobar la rutina: un colegio, un psiquiátrico, un hospital, una comisaría. Se presenta ante la gente para quitar misterio al proceso. Esa visita inicial, la intuición inicial es muy importante, aunque luego se cambie de opinión en el rodaje. Se filma mucho, con lo que el montaje requiere muchos meses de trabajo.

Parece que el cine directo es más objetivo que el documental tradicional, porque registra los hechos de forma neutra, permitiendo al público sacar sus propias conclusiones. Pero no es así, a través del montaje se expresa el punto de vista. Nada se deja al azar, la eficacia de cada plano es evaluada.[8] Por ejemplo, en *High School,* de 1968, un documental que trata sobre la vida en un instituto norteamericano, Wiseman deja claro el poder de las autoridades y la forma en que se crean modelos de comportamiento.

Como hizo Flaherty, Wiseman revela aspectos del mundo que estaban allí en todo momento: no son sucesos esporádicos. Pero selecciona porque la vida cotidiana a veces, muchas veces es muy aburrida. Wiseman contaba en una entrevista que cuando realizó *Hospital*, otro de sus documentales, había días que no pasaba nada, y el filmaba sólo cuando había accidentes de carretera, drogadictos, personas víctimas de agresiones. Al realizar el montaje la sensación es que no hay momentos inactivos, todo es movimiento.[9]

En el cine directo no hay narración, no hay voz en off, no hay música, no hay personajes, no hay tiempo (no se sabe si el documental cuenta la vida de un día, un mes o un año), no hay causa y efecto: una acción no desencadena la siguiente. Es un montaje asociativo. Sin embargo si existe intensidad de acción, gracias a los cambios en los actores y en las situaciones -cómicas, dramáticas que se danque -sorprenden al espectador *(cuando un profesor regaña a un alumno por no traer la ropa de gimnasia; o cuando una profesora enseña a un grupo de alumnas a desfilar en un pase de modas).*

Parece que el realizador no pone límites, no se compromete con los actores, por tanto el grado de veracidad es muy intenso porque se percibe como una

8. Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire,* París: Centre Goerges Pompidou, 1993, p. 22.
9. Philippe Pilard, «Recontre avec Federico Wiseman», *Revue du cinéma,* 337 (marzo 1979).

descripción exhaustiva de lo cotidiano. Bajo su aparente neutralidad, todas las películas de Wiseman ofrecen un penetrante análisis del funcionamiento de un país, Estados Unidos.[10]

El segundo estilo que aparece en estos años es, como se decía, el cinema verité. El cinema verité deja que los personajes cuenten ante la cámara su vida, sus sueños, sus miedos. Se dirigen directamente al espectador, lo que produce también un alto grado de veracidad. La influencia de la televisión, ya implantada socialmente en algunos países, es definitiva en este planteamiento. A diferencia del cine directo, el realizador no pasa desapercibido, participa de la acción, incluso la provoca, porque no se limita a preguntar, sino que utiliza procedimientos, casi de psicoanálisis o psicodrama, para estimular a la gente a hablar y a decir cosas que antes no se había atrevido a decir. Un ejemplo, es *Encuesta sobre el amor,* un documental realizado por Pier Paolo Pasolini en 1965. En este caso el material se organiza por temas (la prostitución, las perversiones sexuales, la infidelidad, etc) y la labor de montaje es también muy importante: se seleccionan las respuestas más llamativas, más provocativas, más simpáticas *(escena en la que entrevista a obreras que salen de la fábrica).* También se seleccionan los entrevistados y es muy importante la forma de recoger su testimonio (luz, planos) porque, en este tipo de documentales, determinan la percepción que el espectador obtiene de su testimonio.[11]

También el cine directo y el cinema verité producen documentales de éxito y con una fuerza de convicción innegable. También el cine directo y el cinema verité producen documentales de éxito y con una fuerza de convicción innegable. Y sin embargo documentales como *Le chagrín et la pitié,* de Ophüls sobre la colaboracionismo francés, demuestran que la gente miente y cuenta la versión que le interesa de la historia.

IV. VEA TODO... LO EMOCIONANTE

Después de 1980, la producción documental explota literalmente.[12] Existen amplias variaciones tanto en el material como en los temas, los métodos de trabajo, el género, la forma, la representación y la intención.

10. Jean Breschand, *El documental. La otra cara del cine,* Barcelona: Paidós, 2004, p.42.
11. Por ejemplo, en *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977) hay una gran diferencia entre las tomas de la entrevista a Gil Robles y las de la Pasionaria.
12. En España, unos años después, ya en la década de los 90.

Llama la atención que, a partir de estos años, la distinción entre ficción documental, documental de ficción, docudrama, documental de autor, tiende a complicarse. Cada vez es más habitual la presencia de elementos ficticios en documentales, algo que, algunos documentalistas trataron de evitar en décadas anteriores, como se ha visto.

De hecho, los docudramas y las reconstrucciones constituyen las producciones más abundantes tanto en los documentales de cine como de televisión. ¿Por qué? Porque permiten a los realizadores de documentales explorar ciertos temas cuando no es posible hacer un verdadero documental.

Hay también variaciones en este planteamiento: por ejemplo, docudramas y reconstrucciones que pretenden ser absolutamente ciertos, o muy próximos al hecho real;[13] docudramas y reconstrucciones que toman situaciones reales, pero añaden personajes ficticios;[14] o docudramas y reconstrucciones para la investigación, cercana al periodismo.[15]

La representación de la realidad se pone al servido de la demanda del espectador, al que la TV le ha habituado a tener un cierto poder sobre la realidad, a estar presente cuando quiere, en un determinado suceso, a *verlo todo,* o mejor, a *ver todo lo emocionante,* porque la TV ha acostumbrado a presenciar una realidad llena de imágenes espectaculares, sensacionalistas, una tendencia a la claridad, brevedad y un mínimo de narración, para que el televidente vea con facilidad el programa,

13. *Death of a Princesa* (1980), Anthony Thomas, es un docudrama que se pone en escena con actores. Trata sobre el proceso de una princesa árabe sacada a una plaza pública y fusilada por infidelidad, su amante también es decapitado. Financiado por una de las compañías independientes de TV británica, el realizador viajó por I ibano, Beirut, Arabia Saudita intentando averiguar la verdad de la historia. No tuvo mucho éxito porque los papeles resultan muy falsos: se desconocía la cultura árabe. Resultó un escándalo.
14. *The Thin Blue Line (Fina línea azul,* 1989) de Errol Morris aborda la condena de un hombre acusado de haber matado a un policía en Texas y es realizado casi como un film de ficción, con música de Philip Glass y puesta en escena.
15. *Brother's Beeper* (1991) de Joe Berlinger y Bruce Sinofsky es un documental impresionante sobre cuatro hermanos solteros analfabetos que viven en una granja de dos piezas sin agua corriente, en las región apartada de EEUU. En 1990, uno de ellos, después de una larga enfermedad, muere en la cama que comparte con otro. Se acusa al hermano de ahogarle con una almohada, para aliviar su enfermedad.. Los vecinos estaban convencidos de la inocencia del hermano... Se reconstruye un medio social económico y cultural inimaginable.

y le sea más fácil inmiscuirse en él aunque practique *zapping*. Es una realidad que emociona al instante, de manera cercana y rápida.[16]

El documental producido por la BBC, en 2006, titulado *11S* (Richard Dale) constituye un ejemplo claro de las nuevas tendencias. El atentado se vio en directo a través de las televisiones de todo el mundo, pero quedaba saber lo sucedido en el interior de las dos torres, desde el impacto del avión en la primera torre hasta el derrumbe final de ambas. ¿Qué habían sentido las 18.000 personas que trabajaban en esos momentos en sus empresas, cómo había sido la evacuación? No se conocía el lado humano de la tragedia.

El documental utiliza el testimonio de los supervivientes, de los familiares y de los bomberos que intervinieron en el rescate, fotografías, informativos de cadenas de televisión de todo el mundo, imágenes de archivo, grabaciones telefónicas y representaciones/animaciones digitales de los edificios para facilitar el entendimiento de las explicaciones. El narrador sirve de hilo conductor: habla en futuro y presente y es el que enlaza los diferentes episodios.

Los hechos se ordenan cronológicamente, minuto a minuto, incluso aparece en pantalla la hora exacta, para crear cierta tensión. También figuran títulos que informan al espectador del lugar en el que se desarrolla la acción («cinco plantas debajo del estallido»). La música tiene una función dramática muy intencionada.

La narración de los supervivientes se reconstruye con actores, de manera que la ficción adquiere un valor de autenticidad *(el hombre que cuenta como vio el estallido en la segunda torre)*. Los episodios se alternan para crear suspense: los bomberos que encuentran a una mujer herida, el hombre que no puede respirar, el grupo que intenta hacer un agujero en una pared, los bomberos que bajan a la mujer en una silla, el agujero que finalmente permite acceder a unos servicios, el hombre que se ahoga encuentra un ascensor... Como en la ficción, vemos uno y otro lado: el hombre atrapado y el hombre que le rescata, sabemos lo que cada uno pensaba y sentía en esos momentos. La intriga es constante: «De repente sucede algo desconcertante... el edificio comienza a temblar... el tiempo iba en nuestra contra...».

16. Un documental importante en esta evolución es *Roger and me* (1989) en el que su realizador, Michael Moore, persigue durante varios meses al presidente de la General Motors para que le explique las razones del cierre de la planta en Flint. Es el documental que más dinero de recaudación ha conseguido en la historia del cine. Su estilo provocó una verdadera revolución en el tratamiento documental de la realidad.

Aunque sabemos el final, el interés se mantiene: los testimonios contribuyen a ello de manera muy emocional, especialmente cuando en la última parte se hace un balance de la tragedia *(un hombre llora al recordar a sus compañeros desaparecidos).*

Es un documental que indaga en los sentimientos, en las contradicciones, en la solidaridad, en la cobardía, en el pánico, en la amistad o en el horror. Un epílogo cierra con una mención al miedo que todavía existe a otro atentado y las secuelas emocionales del US (al final, una *mujer explica cómo lava todos los días los pantalones que llevaba puestos el día del atentado).* El espectador puede acceder así a todos los ámbitos, los privados y los públicos, del atentado.

V. EL AJUSTE CONSTANTE DE LA REALIDAD: CONCLUSIÓN

Hablar de documental es hablar de realidad, pero la forma de revelar esa realidad ha sido diferente a lo largo de la historia del documental. Los factores que influyen en la representación de la realidad son varios: los medios técnicos existentes en cada etapa, los objetivos de los documentalistas (comerciales, políticos, propagandísticos), las exigencias e intereses del público y la influencia de otros medios de comunicación. No olvidemos que las imágenes analógicas fueron hechas por una época, para su época.[17]

En la primera etapa, en los años 20 y 30, la ficción constituye el contexto en el que el documental tiende a existir y desarrollarse: el documental es la vez producido en y contra la ficción. A partir de los años 60 la televisión sirve de modelo, tanto en la técnica como en la selección de los temas de la realidad y en la manera de mirar y comprender esos temas. La influencia de los *reality shows,* por ejemplo, hoy es cada vez más importante en el cine, en la literatura y en el periodismo y está en clara relación con la irrupción de lo privado en el ámbito de lo colectivo.[18] Un caso concreto nos puede ayudar a entender mejor lo que el público quiere actualmente y cuáles son sus curiosidades: el canal 24 horas de Gran Hermano no cosechó tanto éxito como el programa. El primero ofrecía la cobertura completa del día a día de los concursantes en la casa Gran Hermano, mientras que

17. Pierre Sorlin, *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar,* Buenos Aires: La Marca, 2004, p. 204.
18. Las consecuencias sociales son analizadas por Mar Chicharro y José Carlos Rueda, *Imágenes y palabras. Medios de comunicación y públicos contemporáneos,* Madrid: CIS, 2005, p. 356-357.

el segundo hacía resúmenes a golpe de guión buscando los climax emotivos. La gente no quiere verlo todo, quiere ver sólo lo emocionante.

Desde luego no existe un arte puro: cada película es un caso particular,[19] y hay tantas actitudes como participantes en el juego, pero coinciden, además de en el mencionado compromiso con la realidad, en que todos los documentales, utilizan (como hizo Flaherty, Vertov o Grierson) las astucias de la puesta en escena; todos construyen una cierta *ficción de la realidad.* Es inevitable. La realidad también hay que contarla y todo relato necesita una estructura y unos recursos para interesar y conmover vivamente al público. Lo contrario es describir: colocar postales visuales que era lo que se hacía hasta la llegada de la propuesta de Flaherty. Joris Ivens lo explicó muy claramente cuando realizó *Spanish Earth* (1938). Dijo que si alguien adopta una actitud purista y graba sólo lo que pase delante de la cámara de forma natural, «sólo grabará personas boquiabiertas», porque así se queda la gente cuando ve una cámara.

Las expectativas de los espectadores no parecen verse nunca truncadas. No importa la forma que los realizadores utilicen: el realismo —incluso la objetividad— parecen aliados naturales de la retórica documental. Dicho de otro modo, la representación de la realidad no es tan importante para el público, lo importante es que el documental mantenga y respete el código de lo verosímil que se ha ido construyendo y renovando con el tiempo. Puede decirse por lo tanto que existe el *efecto documental,* una forma discursiva que ha llegado a un nivel de regulación y fijación muy alto, de manera que no hay que convencer a la gente de que se trata de algo auténtico: la combinación de secuencias, los materiales utilizados y métodos avalan esa veracidad. El problema es que ese estilo de lo verdadero también puede servir —y ha servido— como estilo de algo falso.[20]

19. Algunas de las características que Bill Nichols da de los documentales no siempre están presentes en películas consideradas como documentales: forma paradigmática, lógica documental, dependencia de las pruebas, montajes probatorio, construcción de un argumento, etc. No hay una fórmula exacta, especialmente en las últimas décadas. Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y concepto sobre el documental,* Madrid: Paidós, 1997, p. 54-55.

20. Sobre los falsos documentales, un género de moda, se puede consultar *Imágenes para la sospecha. "Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción,* eds. }ordi Sánchez-Navarro y Andrés Hispano, Barcelona: Glénat, 2001, y María] aiisa Ortega, *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España,* Madrid: Ocho y medio, 2005.

LA «REALIDAD» HISTÓRICA EN EL CINE: EL PESO DEL PRESENTE

JULIO MONTERO DÍAZ

Universidad Complutense de Madrid

I. SACAR LA HISTORIA A LA CALLE

Quizá la mejor exposición cinematográfica sobre lo que deba ser la historia, tal como se entiende hoy en los ambientes populares norteamericanos, sea la que refleja la película *Una noche en el Museo (Night at the Museum*, Shawn Levy, 2006, USA-UK). Allí las escenas del pasado que se representan cobran vida por las noches. Ese hecho no tiene trascendencia exterior, hasta que el protagonista del filme no se encarga de la vigilancia nocturna de la institución. Este portentoso proceso se ignora fuera de sus muros. Así, una historia *tan viva* como la que se produce cada noche, carece de trascendencia, no es conocida y, consiguientemente, carece de interés para la ciudadanía.

Sin embargo, los errores de nuestro guardián novato, y un intento de robo, ocasionan una auténtica revolución: los protagonistas de la historia —sus representaciones— salen a la calle para ayudar al torpe héroe a resolver un problema bien actual, del momento: un robo, en cuya solución le va no sólo el empleo y el aprecio de su hijo, sino una probable condena a prisión. De manera literal, *la historia* (las representaciones de las diversas etapas de la evolución de la humanidad) *sale a la calle.*

El resultado según nuestro film, es que se despierta el interés de la gente común por el museo de historia. En un solo día, las gentes de la calle, pasan de ignorar el templo de la sabiduría a visitarlo con fruición. El director de la institución (un historiador antiguo, ordenado, clasificador, que quiere rigor en sus salas... en fin, un auténtico ordenancista pesado y rígido), tiene que reconocer, muy a su pesar, que desde que *la historia salió a la calle* la gente llena el museo, antes prácticamente vacío si no fuera por las obligadas visitas de escolares.

No es mala metáfora para empezar esta intervención. Las películas históricas deberían cumplir esa misión: *sacar la historia a la calle.* El cine de ficción comercial de contenido histórico; mejor, de intención histórica, en sus versiones comerciales norteamericanas aspira a llegar a amplios mercados. En realidad necesita esos mercados grandes. Y eso exige atender a una forma de hacer historia que, en el mejor de los casos se sitúa al nivel de la divulgación más elemental. Su público potencial no tiene por qué saber historia. El éxito de este cine histórico, desde este punto de vista, sería *sacar la historia a la calle,* como se realizaba, de manera literal, en la película citada anteriormente.

II. LA HISTORIA SIEMPRE SE HACE EN EL PRESENTE

El título de esta intervención —«La "realidad" histórica en el cine: el peso del presente»— es algo ambiguo. Tal como lo planteé en su momento, vendría a significar cómo el presente, la situación —general, de contexto; y concreta, de producción cinematográfica-, influye, condiciona incluso, la imagen que se ofrece del pasado en las películas históricas, de intencionalidad histórica como le gusta precisar a Rosenstone.

En términos generales este sentido *presentista* del trabajo de los historiadores no es una novedad. La historia, podría decirse, siempre ha sido presentista. Al menos desde Maquiavelo. La historia, entendida como maestra de la vida (de la vida presente) no deja de ser sino eso: un intento de utilizar el saber histórico para resolver problemas de la actualidad de cada momento.

Tampoco es una novedad que los historiadores, al menos desde los inicios de la modernidad, hayan asumido como propias importantes tareas de su presente. Y eso tanto institucional, como personalmente. Desde el punto de vista institucional las Academias de la Historia y las universidades (además de otras instituciones con fuerte presencia de historiadores) han colaborado de manera decisiva en la definición de lo que se considera en cada caso propio y específico de cada nación (su derecho, su cultura, se definieron por su historia). No es el momento, pero es innegable el papel de estas instituciones de historiadores en la configuración de los estados nacionales y liberales.

Desde el punto de vista material (de realizaciones concretas), los historiadores, como intelectuales —en la medida en que forman parte de un mundo que necesita explicarse y explicar a sus contemporáneos—, han abordado campos específicos

de la historia que les interrogaban de manera más intensa e inmediata. Bastaría con referirse al auge de los estudios históricos de género en la actualidad; pero los ejemplos desde luego no se acaban ahí, porque la historia siempre ha tenido una enorme capacidad de actuar sobre el presente mientras daba cuenta del pasado.

De hecho, es significativo que los cambios de régimen político hayan buscado la escritura de una nueva historia: *1984* es una exageración sólo en parte

III. EL PRESENTE EN LA PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS INTENCIONALMENTE HISTÓRICAS

Estas cuestiones, sin embargo, no se refieren al núcleo de los que hoy quiero desarrollar. Pretendo centrarme en cómo las necesidades de producción cinematográfica del presente —el tiempo en el que se realizan las películas, en concreto las de intencionalidad histórica— afectan a la visión que se ofrece, como real, de ese pasado. En fin, por conectar con el inicio: cómo la necesidad de poner las películas históricas en la calle, en las salas de cine con el mayor éxito posible, influye en el modo de presentar sus argumentos, o lo que es lo mismo, la historia (contada por el cine, claro)

He señalado ya otras veces como las exigencias de producción implican —cada vez más- que las películas históricas se encuadran, desde el inicio mismo de cada proyecto, como grandes producciones: presupuesto al más alto nivel. Hay excepciones, pero son las menos; y, desde luego, hay también aquí economías de escala: no son iguales los grandes presupuestos en Estados Unidos y en Europa.

Presupuesto alto, implica, al menos intencionalmente, distribución mundial del producto para poder conseguir beneficios. A su vez, esto exige ofrecer una película que pueda ser entendida por la mayor parte de la población occidental que es su mercado preferente, aunque no único. La calle a la que hay que sacar la historia es una calle universal. Esa calle habla un lenguaje común muy reducido y participa igualmente de unos conocimientos históricos comunes muy estrechos y de unos rasgos culturales bastante simples. Quizá nos olvidamos de ello cuando nos referimos al cine como cultura popular

Esos rasgos podrían caracterizarse así.

Primero, una lógica basada en una valoración homogénea de los diversos sentimientos: amor, odio, pasión, decepción, ultraje, alabanza, libertad individual —que en el cine suele condensar el conjunto de los derechos humanos—, nación-patria, pareja, hijos, familia, etc. En fin, una común *lógica de los sentimientos.*

Luego, una traslación de nuestros actuales modos de vida occidentales al pasado: a cualquier pasado. En este sentido, no es infrecuente que nuestros alumnos de historia —los universitarios incluidos— abusen de los tan atacados, al menos en otro tiempo, anacronismos. Eso sin olvidar otro rasgo semejante, aunque diverso, el presentismo: que suele traslucir un intento de establecer una conexión afectiva con el tema de la película.

Efectivamente, hay conceptos que utilizamos habitualmente y que carecían de este significado en el pasado. Este caso se presenta de manera habitual en las películas históricas que suelen contener una trama amorosa, que sería inconcebible antes de que el romanticismo extendiera su idea de amor: lo que hoy entendemos por amor, técnicamente, el *amor romántico.* Antes —en las relaciones entre un hombre y una mujer— podía existir respeto, sujeción, lealtad, fidelidad, atracción sexual... o ninguna de ellas, o alguna solamente de estas cualidades. Pensar que William Wallace, el héroe de *Braveheart* (Mel Gibson, 1995), podía desear a una mujer como el actor quiere (o podría querer) hoy a su mujer es sencillamente un error.

Pero pensar que pudiera entender la idea de libertad, por la que da su vida en la película, es todavía más equivocado. Por no hablar de la defensa de la independencia de un país —Escocia— que sencillamente no existía, como tampoco la idea misma de nación que inventó igualmente el romanticismo europeo desde finales del siglo XVIII. Podrá objetarse que la intención de esta película no es histórica a la vista de sus frases de lanzamiento; pero no se puede negar que el argumento es válido para otras películas que sí la tienen.

IV. CÓMO SACAR LA HISTORIA A LA CALLE: INTENTANDO SUPERAR LA CONTRADICCIÓN DE NABOKOV

Sacarla historia a la calle no es una tarea fácil. Porque la calle del cine está concurrida por gentes que, normalmente, no buscan instrucción, no pretenden mejorar sus conocimientos históricos. Quieren sencillamente entretenerse; aunque no desprecien la enseñanza, siempre que no acabe con su fin primero: distraer sus ocios. Las frases de lanzamiento de las peKculas históricas frecuentemente subrayan este hecho. Eso no significa que el público se acerque a ellas sólo por el drama que se anuncia; pero sí muestra la mentalidad de productores y distribuidores.

Intentaba un cura rural en los años treinta, proporcionar alguna enseñanza elemental al hijo de un pastor de un pequeño pueblo altoaragonés. El chico ayudaba a su padre en el cuidado de los rebaños de ovejas que le confiaban y no

podía acudir a la escuela. Paseaba cuando podía con él. Un día, en su catequesis peripatética, le preguntó qué haría si fuera rico. El chico le miró y le preguntó que qué era ser rico. El párroco le explicó que era tener muchas vacas en vez de ovejas, y ser dueño de tierras y de casas grandes... El aprendiz de pastor asintió y pareció entender. El maestro, crecido, repitió su pregunta: ¿qué harías entonces si fueras rico? «¡Me comería cada plato de sopas con vino...!» dijo el chaval.

Y ese es el primer problema para un director de cine histórico ofrecer historia a quien sólo quiere sopas con vino... pero también lo es para cualquier comunicador, educador o artista.

Ese problema sólo se resuelve, en rigor, conectando con la tragedia o el drama en el sentido más estricto del término. Eso resuelve narrativamente y con dignidad la cuestión, pero no hace más que añadir pesos, influencias y distorsiones sobre el proceso histórico que se cuenta.

Así resolvía Shakespeare sus dramas históricos: olvidándose de la historia. Los creadores se inclinan habitualmente por la invención: «calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y a la verdad». Cuando la opción es ésta, se puede estar ante una buena película, pero no ante una película de intencionalidad histórica.

Cuando el drama bien construido desde el punto de vista creativo no se consigue, los realizadores, también los de películas históricas, acuden a la acción, al movimiento, a la persecución, a la superación encadenada de obstáculos. En resumen podría decirse que al diseño de un videojuego sin más interacción que la que consigue la identificación del espectador con el héroe y sus compañeros. En la práctica este tipo de solución suele aplicarse con más facilidad al cine bélico, que es una de las posibilidades del cine histórico, no lo olvidemos. Eso sería, por ejemplo, *Black Hawk derribado (Black Hawk Down,* Ridley Scott, 2001), por referirme solo a una producción cercana de gran éxito y magnífica factura de producción. Su lanzamiento se hizo sin mencionar siquiera el acontecimiento al que se refería. Su sentido histórico se resumió en la publicidad en la manida frase: «basada en una historia real».

De las intenciones de la película no habla sólo el guión. También la promoción comercial del filme orienta al espectador sobre qué cabe encontrar en las salas que lo proyectan. Llama la atención ver cómo se ha ido desplazando la motivación histórica por la actualidad en las frases de promoción comercial de las películas históricas.

Por ejemplo: en *El nacimiento de una nación* (D. W Griffith, 1915) se insistió, excepto en un caso, en la grandiosidad de la producción cinematográfica misma que abría una nueva etapa en el cine. Con *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925) nos encontramos ante la misma situación: ¡el cine por encima de la historia! Y no mejoró la cosa con la versión siguiente (William Willer, 1959). De *Spartacus* (S. Kubrick, 1960). Algo parecido podemos encontrar en los biopics clásicos: ni reinas *(Ana de los mil días,* Charles Jarrot, 1969), ni santos *(Un hombre para la eternidad,* Fred Zinnemann, 1966) merecen más atención que la propia película que trata sobre ellos, especialmente si como la segunda obtuvo un destacado éxito en los premios de la Academia. Sólo el pertinaz y paciente héroe de la historia reciente *Gandhi* (Richard Attenborough, 1982) tiene más suerte y logra que las referencias a su vida y a su actividad podríamos decir histórica, constituyan el centro de su lanzamiento. Pero no hay que engañarse: el protagonista de la película aun estaba vivo en los medios de comunicación y en la memoria de aquella generación. No era preciso ponerle en la calle: *todavía vivía* en ella.

En fin, para los distribuidores de películas históricas parece que la historia es lo que menos cuenta. No tiene por qué ser así. No lo es en muchos casos, pero no hay que olvidar el carácter del cine: es una actividad económica que mueve importantes inversiones cuyo rendimiento no está claro hasta mucho tiempo después. Además, normalmente la producción de películas es una actividad muy desarticulada. El guionista puede sentirse traicionado por el director. Éste por el productor y este último por los distribuidores. Así la línea de fuerza del guión puede no tener nada que ver con la publicidad que lanza la película. De hecho ocurre con bastante frecuencia. El último presente de una película de historia es la distribución: esta actividad es la que pone cada filme literalmente en la calle, en las salas. A esta idea responden las referencias que he hecho a sus frases de lanzamiento comercial.

Desde luego este empeño por buscar la conexión con el presente no es el único modo de producir (y distribuir) películas de intencionalidad histórica. De hecho pienso que, efectivamente, este enfoque falte totalmente en las producciones históricas de Griffith.

En resumen: los guionistas y directores apuestan por el drama habitualmente; los distribuidores por lo que consideran atractivo, actual e interesante para el público. ¿Dónde queda la historia? ¿hay sitio para ella en las películas históricas?

Esto es en términos generales y amplios; pero vayamos a los problemas concretos de producción cinematográfica.

¿Cómo logra un realizador de una película histórica sacar a la calle su producción?, ¿cómo consigue que conecte inicialmente con un público que necesita referentes comprensibles?.

Desde luego —ya se ha dicho— la organización dramática de los acontecimientos es clave. Y este es el primer problema: la historia no sólo no tiene por qué estar organizada dramáticamente, sino que no suele estarlo. Entre otras cosas porque no hay propiamente último acto, no hay desenlace. A no ser que algún fundamentalista marxista se empeñara en atribuir a la dialéctica un potencial dramático que convertiría la última síntesis (desenlace) en primer acto (planteamiento) del siguiente ciclo histórico.

El siguiente, y está íntimamente relacionado con el anterior es de carácter más inmediato: los guiones de cine están escritos en presente. Este poner en presente los acontecimientos supone cerrarse a cualquier otra posibilidad distinta de la ofrecida. Si en cine no hay películas de final abierto en sentido estricto; en cine histórico aún hay menos. Sólo unas pocas de ellas *(Rashomon* de Akira Kurosawa), han aprovechado esta circunstancia para ofrecer —en cada caso en presente— distintas versiones, mejor visiones, de los mismos acontecimientos. No es el caso, que yo sepa, de ninguna película histórica.

Esto constituye un obstáculo indudable para los historiadores, acostumbrados a matizar y a considerar posibilidades muy variadas acerca del protagonismo de los actores en los procesos históricos. Al menos, tendentes a conceder a los contextos un cierto grado causalidad, aunque sea meramente circunstancial. No sería imposible trasladar a la pantalla este aspecto, pero en la práctica resulta difícil, porque exige una explicación, lo que hace que con frecuencia las secuencias correspondientes se supriman; o se limiten tanto, que no logran cumplir este fin.

VI. VER LA HISTORIA DESDE UNA VENTANA (LA CÓMODA BUTACA DEL CINE)

El primer procedimiento para *poner la historia en la calle* es traerla al presente del espectador: al presente físico. Es el procedimiento más utilizado por directores y guionistas de todos los tiempos. Consiste en lograr que desaparezcan los elemen-

tos narrativos externos: eliminar sus rastros para crear la ilusión de que se está asistiendo, como testigo de privilegio, a unos acontecimientos. Su efecto vendría a ser el de: ¡por fin voy a saber exactamente lo que pasó! Mejor todavía: se ofrece al espectador una ventana privilegiada que le permita observar lo que pasó: sin interferencias, eliminando lo menos importante. Una condensación de la realidad pasada.

En fin: el cine no haría más que poner en presente (re-presentar) esos hechos del pasado. Propiamente no haría falta entender nada, el espectador sería en este caso más bien testigo de lo que pasó… y así lo podría contar… y así se ha contado muchas veces.

No hay que menospreciar el fundamento de este modo de hacer cine histórico. Conecta con la primera percepción que se tuvo del cine. El propio Edison pensó que las películas sustituirían a los libros en las bibliotecas. Era la visión que tenían los espectadores de muchas de las falsificaciones que se ofrecieron sobre las primeras guerras filmadas. La Hispano-norteamericana en Cuba, la ruso-japonesa, la de los *Boers,* etc.

Una variedad de este modo de poner al espectador ante los hechos históricos es rodar los *documentos originales:* las fuentes primarias. Obviamente es imposible; pero indudablemente produce en el espectador una sensación de realismo enorme. Es básicamente lo mismo: abrir una ventana a una reconstrucción, pero en este caso lo que se reconstruye no es una interpretación, sino la realidad misma: la fuente, el documento original. La verosimilitud de este procedimiento casi está asegurada.

LA inglesa y el duque (L *'Anglais et le duc,* Eric Rohmer, 2001) es uno de estos casos de visuaüzación del texto histórico. El espectador se encuentra ante una aparente contradicción: el texto es la dramatización de un documento histórico —los diarios de Grace Elliot, la protagonista, durante la Revolución Francesa— que se ofrece, en primera persona, al iniciarse cada episodio de la película; por otra parte, la puesta en escena huye del naturalismo de los escenarios y opta por su interpretación pictórica. En concreto por las acuarelas de pintores menores que han inspirado muchos grabados y conectan con una determinada memoria visual: la popular de los años de la revolución. Desde luego es una perspectiva alternativa de la revolución: los perdedores cuentan su historia. Un mundo que muere —en realidad que es liquidado— ofrece su alternativa: ¿cómo entender la

revolución como un proceso modernizador y humanista? La inglesa absolutista muestra en su diario la cara feroz de los principios de libertad, igualdad y fraternidad; muy probablemente como se percibieron en las cortes europeas ilustradas de aquellos años.

El equilibrio parece presentarse en esta contradicción: un texto auténtico y absolutista presentado en un ambiente visual reconstruido que refleja su versión popular y revolucionaria (también respecto a los modos habituales de representación cinematográfica).

La obviedad y falsedad de este planteamiento —en sus diversas versiones— del cine como ventana abierta al pasado, ha permitido en ocasiones construir divertidas comedias desde la perspectiva de lo que realmente pasó es lo que ofrece el cine.

Un ejemplo es *Mi Napoleón (The Emperor 's New Clothes,* Alan Taylor, 2001). El Emperador de los franceses huye tan en secreto de Santa Helena que el cambio de destino en el barco, que le acoge sin saberlo, impide el primer contacto con el único personaje que le podía reconocer y ayudar a poner en marcha una revuelta para situarse de nuevo en el trono. Mientras, además, su caprichoso doble muere en el destierro de la isla. Nuestro glorioso emperador no tiene más remedio que convertirse en un burgués triunfador que encuentra la paz en brazos de la mujer de uno de sus suboficiales. La mano que convirtió en burguesa la revolución francesa paga su traición convirtiéndose en un burgués y... perdiendo su grandeza. Su empeño que le reconozcan como emperador de los franceses será un peligro para su libertad: que le confundan con un loco. No hay más solución que ser un pequeño burgués. Ha creado un mundo en que eso es lo único grande que se puede ser.

Además de la fábula y su moraleja, la película muestra como falsa la historia de los historiadores: las memorias de Napoleón las escribió el doble del emperador, el parque temático de Waterloo (otro guiño al presente) ha desvirtuado lo que realmente ocurrió allí... en fin, la historia escrita no refleja la realidad, porque la documentación que han utilizado los historiadores es falsa, como bien muestra la película. Sólo la privilegiada tribuna del cine permite esa reconstrucción del pasado.

No hay que minusvalorar este concepto de producción de cine como ventana sobre el pasado. Incluso en el cine documental tiene una fuerza visual enorme. Me atrevería a decir que más incluso que en el cine de ficción.

El empeño actual en las reconstrucciones en las películas documentales de gran éxito lo vienen demostrando. Hemos visto un ejemplo *La tumba perdida de Jesucristo* (Simca Jacobovici, 2007), en el que las reconstrucciones adquieren —para el espectador— la condición de prueba documental. No deja de ser paradójico que un recurso de ficción sirva para dar mayor verosimilitud a una película documental.

VII. CUANDO LA HISTORIA LA CUENTA ALGUIEN QUE ESTUVO ALLÍ

Otro recurso más elaborado para traer al presente un episodio de la historia es buscar un intermediario entre los acontecimientos y el espectador. Desde luego lo más práctico desde el punto de vista narrativo, y en el caso de que no se pueda contar con el protagonista (que es lo mejor desde el punto de vista dramático) es hacer que la historia la cuente —la ponga delante del espectador— un testigo presencial. Esta intermediación no sólo no limita la puesta en la calle de la historia que cuenta el cine sino que remite a un aspecto esencial de la historia que hacen los historiadores: conseguir fuentes auténticas, completas e imparciales.

En *Titanic* (James Cameron, 1997) el recurso se complementa de manera muy eficaz con la puesta en escena: de la realidad temporal actual (la secuencia del batiscafo y sus planos de las cubiertas) al fundido sobre esas cubiertas del decorado para que dé comienzo la historia del barco y de su primer y último viaje.

A lo largo de la historia del cine este recurso se ha empleado con mucha frecuencia tanto en las películas de ficción puras, como en las de reconstrucción o intención histórica. Indudablemente este recurso narrativo puede presentarse visualmente de maneras muy diversas y con más o menos éxito.

La fuerza ante el espectador de este recurso es obvia: si antes era él mismo el que se acercaba a la realidad; ahora es alguien muy bien cualificado quien le introduce en *lo que realmente ocurrió.* Porque, además, este recurso inicial deja paso a un *flash back* que vuelve a ofrecer en presente, como antes, la realidad de los hechos. Para el espectador, la selección de hechos corresponde al propio protagonista o alguno de los testigos más cualificados.

La paradoja en este caso es que este recurso lo utiliza el cine documental también: pero al revés. Para ser exactos, aparentemente al revés. Todos hemos visto en los documentales históricos cómo el director se empeña en demostrar a sus potenciales espectadores que su material de archivo es auténtico.

Y uno de los modos más habituales de hacerlo es fundir las películas que recogen el acontecimiento real, y más frecuentemente sólo su escenario poco antes o poco después, con una toma actual, del presente, con la que se funde.

Es un modo de decir al espectador: esto existe en realidad, mis imágenes de archivo son reales. El mismo fin se consigue en la ficción, pero aquí el material que se testa con la realidad (las tomas del batiscafo) es la reconstrucción de ficción. En ambos casos *estamos poniendo* —desde el punto de vista estrictamente visual— *la historia en la calle* desde la realidad actual.

VIII. ESTO ES LO QUE DICEN LOS HISTORIADORES

Un tercer procedimiento narrativo para *poner la historia en la calle* es más sencillo, pero su eficacia es muy relativa en términos generales.

Ese tercer modo es iniciar la película con un texto escrito, leído, que ofrezca las explicaciones pertinentes para situar al espectador. Estas introducciones literarias, en principio, tratan de convencer al espectador del rigor de la historia que se les va a ofrecer. El asistente interesado en la historia tiende a desconfiar de ellas y, me parece, le sitúan en una perspectiva de sospecha casi siempre muy bien fundada. Casi tanto como las que genera el rótulo «historia basada en hechos reales» de los telefimes.

El tono general de estas introducciones es muy variado. Desde el que remite a los estudios históricos para confirmarlos (teóricamente) con las imágenes que vendrán a continuación; hasta el que ofrece una versión nueva fundada en nuevos descubrimientos (es menos frecuente). Un ejemplo clásico del primero sería la introducción de *Lo que el viento se llevó* o *Las bicicletas son para el verano.* Uno del segundo sería *El rey Arturo* (Antoine Fuqua, 2004).

En cualquier caso, el texto previo y la inevitable voz que lo presenta recuerda demasiado al narrador omnisciente de los viejos documentales y más que poner la historia en la calle, suele alejarla un tanto del espectador. Constituyó —y quizá vuelva a hacerlo— un factor de confianza en la autoridad, en este caso en la académica que presuntamente recogen el texto y la voz. Pero ya hemos vivido mucho y el propio cine nos ha enseñado con sus películas de ficción a no fiarnos de la autoridad en ningún nivel. Hemos visto mucho cine, efectivamente y otro de sus efectos es que no toleramos voces que nos expliquen las cosas de los hombres. Ni siquiera en el cine documental: ya casi ni siquiera en el naturaleza.

IX. CUANDO TODO VALE PARA TRAER LA HISTORIA AL PRESENTE

Por último quiero referirme a un cuarto procedimiento. Aunque tiene carácter básico narrativo su apreciación es más de carácter visual. Se emplea poco en películas comerciales, salvo en parodias o comedias bufas. En cualquier caso se pueden poner algunos ejemplos. Se trata de la mención —de palabra, visual o de acción— de hechos, personas, objetos, etc., del presente dentro de una película sobre un pasado en que estos elementos no existían. No son fallos de producción o de recursos cómicos fáciles. Estamos ante un empeño específico: se pretende dar un significado preciso al espectador con anacronías patentes.

En la medida en que es menos frecuente su utilización —siempre en el supuesto de su adecuada puesta en escena— este procedimiento mete la calle en la historia, más que sacar la historia a la calle. En efecto, lo normal es optar por un *presentismo* visualmente descarado en el que las imágenes gritan que la historia no está cerrada, que no fue algo que pasó y se terminó, sino que llega hasta la actualidad. Y eso, a través de unas imágenes absolutamente anacrónicas por su actualidad e incrustación en un relato que reconstruye un proceso histórico que tuvo lugar en la primera mitad del siglo xix.

En el caso de *Walker (Alex* Cox, 1987) se nos presenta la intervención estadounidense en América Central como un proceso que no se ha cerrado, que continúa en la actualidad: que está vivo. No es sólo un «hoy como ayer». Es más bien la puesta en escena de una tesis fundada en la historia: el significado del «destino manifiesto» de los Estados Unidos.

La película pone ante el espectador —en un mismo marco narrativo— un modelo de intervencionismo, en el que lo único que importa es la explotación de Centroamérica por las empresas estadounidenses, que son las que realmente marcan la política internacional de su país en estos territorios. Y eso aunque visionarios más o menos sinceros —aunque ajenos a la cultura y a los valores de la población autóctona, tanto ricos, como pobres— pretendan su incorporación a la modernidad a costa de cualquier precio: asesinatos, dictaduras, uso del terror y de la fuerza, etc.

X. TERMINAR SIN CONCLUIR

Es difícil hacer historia desde el cine de ficción aunque se pretenda seriamente. Al menos la historia que los historiadores escribimos.

Al comenzar mis clases de la asignatura optativa *Relatos históricos audiovisuales*, cada año, cuento una anécdota. Siempre la misma. Alrededor de 1985 el jefe de comunicación de una clínica universitaria y el gerente viajaron a Madrid para entrevistarse con un Secretario de Estado del Ministerio de Sanidad. Era importante, porque en ella se definiría la colaboración del ministerio en la financiación mediante un concierto con la Seguridad Social. Tomaron el avión: era febrero, por la mañana y, cosa rara, hacía un sol espléndido. Comenzó la conversación en el ministerio... y para empezar hablaron... del tiempo. Joaquín, el jefe de comunicación, comentó que en Pamplona —de donde venían— el tiempo era muy malo y desapacible: él era de Sevilla. En concretó afirmó de manera rotunda que esa misma mañana al salir del aeropuerto llovía a cántaros. Paco, el gerente, calló bastante sorprendido. La entrevista terminó. Ya en la calle, Paco comentó a Joaquín «¿por qué le has dicho que hoy llovía? ¡para una vez que hace sol!». Éste contestó: «era el mejor modo de que le quedara claro que, habitualmente, el tiempo es malo. Si le hubiera dicho lo del sol, podría pensar que exageraba y que el clima era casi bueno».

Al terminar digo a mis alumnos que levanten la mano quienes piensen que mi amigo, Joaquín, no mentía. Es importante, porque sólo ésos podrán entender el sentido de la asignatura. Porque el cine histórico se enfrenta a una paradoja radical, a la que se enfrentaba mi amigo Joaquín: contar la verdad diciendo mentiras.

Lo mismo ocurrirá en esta sala: sólo quienes estén a favor del jefe de comunicación, podrán compartir, lo que voy a decir ahora: es posible —difícil, pero posible— presentar la historia en imágenes, realizar un relato histórico audiovisual.

Hay ejemplos de buenas películas históricas de ficción: todos hemos visto algunas y tenemos nuestras listas de preferencia. Es preciso tener en cuenta que la historia que el cine nos cuenta —como hacen los libros también— no es una reproducción de la realidad, que es lo que la gente común normalmente busca, en el mejor de los casos. Se intenta dar cuenta, explicar, un proceso, unos acontecimientos, un episodio. Me parece, en resumen, que es posible hacer relatos históricos audiovisuales. Desde luego se exige el deseo de hacer historia; pero también saber que será inevitable una estructura dramática. No hay que escandalizarse de ello. También los libros de historia tienen una estructura: antecedentes, metodología y fuentes, desarrollo y conclusiones.

Pero es que la historia de los historiadores no se puede presentar en las pantallas sin adecuaciones. Porque la explicación racional exacta y meticulosa mata la

esencia del cine, el drama y, además, no es lo que busca el espectador, normalmente interesado en *lo que pasó*. La explicación, la historia, da cuenta racional de lo que ocurrió: el cine presenta una reconstrucción sentimental. Tendremos que aprender —y enseñar— a convivir con esta historia visual. Quizá los historiadores ya hemos dejado de ser los señores de la historia.

LA SEGUNDA REPÚBLICA A TRAVÉS DE SUS SONIDOS E IMÁGENES. GÉNESIS DE UN DOCUMENTAL

JOSÉ CARLOS SUÁREZ

Universitat Rovira i Virgili

El documental que hemos visionado durante el i Congreso Internacional de Historia y Cine, celebrado en la Universidad Carlos III de Madrid durante los días 5, 6 y 7 de septiembre de 2007, bajo el título La *Segunda República a través de sus imágenes y sus sonidos,* fue presentado por primera vez en la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona el 9 de febrero del 2006, enmarcándose dentro de la ya tradicional costumbre de la URV de organizar una actividad cultural concreta cada curso académico, y que en el 2005-2006 estuvo dedicada a conocer y profundizar en el mundo de la República con motivo de la celebración del aniversario de su proclamación: *75 anys de la República Espanyola. 1931-2006.*

Ya que no nos es posible, por diversas razones, el poder contar dentro de las actas del congreso con una copia del documental,[1] al menos nos gustaría explicar como fue su gestación, su contenido y algo que consideramos de gran importancia: señalar las amplias posibilidades que se abren para los historiadores con la utilización de los medios audiovisuales, entendidos como documento, desde donde se puede y se debe, también, hablar de Historia.

1. Fundamentalmente por el tema de los derechos de autor, cuyo pago, sin una productora que nos respalde económicamente, lo hace imposible. De hecho, la exhibición del documental la realizo siempre yo mismo, y siempre con la intención pedagógica y sin ánimo de lucro con la que fue planteado, para evitar el uso fraudulento de las imágenes en él contenidas.
Lo que no es óbice para hacer una reflexión sobre los problemas de tipo legal que se le plantean al intelectual, en este caso al historiador, cuando tiene que hacer una cita, para apoyar el texto de su discurso. Ya que en el caso habitual de las citas textuales, basta con indicar en la misma la referencia del autor y del texto citado. En cambio, cuando se trata de imagen, fotográfica o cinematográfica, chocamos frontalmente con el tema de los derechos de autor. Ello, en muchos casos, supone un gravamen que económicamente no se puede asumir, ya que, desgraciadamente, el intelectual es tomado por el sastre del Campillo de Arenas. Aquel, apodado Pichurra, que cosía de balde y ponía el hilo (vid. Francisco Santos, *El sastre del Campillo,* Madrid: Lorenzo García, 1685).

Antes de nada, me gustaría precisar que este documental se ha elaborado con mucho cariño y esfuerzo y sin ninguna pretensión de hacer una obra maestra. Somos conscientes de que se podía haber hecho mejor, o quizá también peor, pero el resultado final es el que es, y lo consideramos plenamente satisfactorio. Además ya se sabe que cuando se intenta explicar en 67 minutos —caso de este— un período histórico concreto como el que abarca nuestro documental, son bastantes las cosas que desgraciadamente se quedan en «el tintero», pues para lo contrario habría que hacer toda una serie de documentales, y aun así, siempre habría algo más que mostrar y que no se ha mostrado; pero ese mismo problema lo tiene el historiador cuando escribe.

Como responsable del Aula de cinema de la URV y al margen de varias colaboraciones en los actos programados para conmemorar el 75 aniversario de la proclamación de la República, pensé que podría estar bien el elaborar, de cara a su proyección, algo inédito sobre el tema, sin tener que recurrir a uno de los muchos documentales existentes, y de esta manera demostrar a mis alumnos de Historia del cine que eso era posible hacerlo; teniendo en cuenta que existía el material audiovisual —sólo había que buscarlo— y que, afortunadamente, en la actualidad contamos con ordenadores personales que ya vienen, de serie, con programas de edición de vídeo, sin tener que recurrir a grandes infraestructuras que lo hubieran hecho imposible. Era una manera de llamar la atención para optimizar las herramientas con las que contamos y de las que, desgraciadamente, muchas veces desconocemos su potencial.

I. LA BÚSQUEDA DE MATERIALES

En una primera fase, procedimos a la búsqueda de materiales tanto visuales como de audio. Por lo que se refiere a los visuales, buscamos imágenes fotográficas y cinematográficas.

De cara a la obtención de los materiales fotográficos, consultamos un gran número de libros y publicaciones impresas de todo tipo —catálogos fundamentalmente— donde pensábamos que podríamos encontrar imágenes del período a tratar. En un principio la selección fue exhaustiva, teniendo en cuenta que el grueso de la imagen del documental se apoyaría en ellas, aunque de cara a su posterior inclusión esta se hizo de manera más rigurosa. Entre los fotógrafos cuyas imágenes hemos utilizado, así como otras cuya autoría se desconoce, destacan los nombres de: Alfonso,

Joan Bert i Claret, Bill Brandt, Josep Branguli i Soler, Antonio Calvache, Antoni Campaña, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Gabriel Casas i Galobardes, Díaz Casariego, Agusti Centelles, Amalio Gombao, Ángel Jalón, Hans Namuth-Georg Reisner, Alejandro Merletti Guaglia, Margaret Michaelis, Moreno, Walter Reuter, Pérez de Rozas, Josep Mª Sagarra i Torrent, Serrano, Wolfgan Weber y Adolf Zerkowitz. En esas imágenes que han llegado hasta nosotros, aparecen los personajes y acontecimientos que ellos plasmaron con sus cámaras, actuando como fieles testigos del momento histórico que les toco vivir, las cuales los han convertido en referencias dentro de la historia de la fotografía.

No quisiéramos dejar de señalar aquellas otras imágenes que utilizan la fotografía como un componente más de la publicidad —fotografía publicitaria— y también las que reproducen carteles, un medio éste cuya calidad técnica y artística, así como su función social y de comunicación, alcanzó un gran nivel en la década de los treinta. Las muestras incluidas van desde la imagen y el cartel publicitario, al cartel de propaganda política. Así, hemos incluido, entre otras, obras de: Pere Cátala Pie, Ricard Giralt Miracle, John Heartfield, Josep Renau, Josep Sala, Josep Morell, Luis García Falgás, Carlos Vives, Eduard Jener i Caserías, Agulló, y productos como: cigarrillos *Ideales, Anís del Mono,* calcetines *Molfort's, Martini Rossi,* vinos *Perelada,* relojes *Patex Philippe, La Toja,* zapatos *Segarra, Caixa de Pensions per a la vellesa i d'estalvis,* chocolates *Juncosa,* colonia y jabones *Maderas de Oriente* de *Myrurgia,* tintes *Iberia,* limpiador y limpia metales *Netol,* etc.

En cuanto a los materiales cinematográficos utilizados —reportajes para noticiarios y documentales—, todos ellos proceden de los archivos de Filmoteca Española y Filmoteca de Catalunya. En total hemos utilizado cuatro fragmentos de las siguientes películas:

- Reportaje noticiario mudo, b/n: *Mariage du Roi d'Espagne (Casamiento del Rey de España S. M. Alfonso XIII)* (1906), de Segundo de Chomón y otros operadores de la productora Pathé. Imágenes de la boda de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battenberg celebrada el 31 de mayo de 1906. Duración total 8'15".
- Reportaje noticiario mudo para Cinaes, b/n: *Proclamación de II República en Barcelona y Madrid* (1931). Imágenes, con intertítulos en español, de los acontecimientos políticos que tuvieron lugar en abril de 1931 y que van desde las elecciones municipales celebradas el 12 de abril, hasta la multitu-

dinaria acogida del Presidente de la República Niceto Alcalá-Zamora, en su visita a Barcelona el 26 de abril, donde fue recibido por el Presidente de la Generalita Fracesc Maciá, pasando por la proclamación de la Segunda República española, el 14 de abril, en las ciudades de Barcelona y Madrid, mostrándose las celebraciones callejeras y las explosiones de jubilo que se produjeron con tal motivo —colocación de la bandera republicana en diferentes edificios públicos, reivindicación de las figuras de los capitanes Galán y García Hernández, etc—, así como la salida de autoridades,[2] tras la primera reunión celebrada en Barcelona después de constituida la República Catalana. Duración total 12'.

- Reportaje noticiario mudo, b/n: *Proclamació de la República catalana* (1931). Imágenes,[3] con intertítulos en catalán, de la campaña electoral y las candidaturas a las elecciones municipales de abril de 1931 en Barcelona. Primeras manifestaciones de entusiasmo popular al saber que la República Catalana y la República Española era un hecho. Concentración en la Plaza de Sant Jaume, frente al Palacio de la Generalitat y arenga de las autoridades. Arranque de la corona que presidía la entrada de la Real Maestranza de Artillería. Salida de autoridades, tras su reunión, al Patio de los Naranjos del Palacio de la Generalitat. Quema de la documentación de Unió Patriótica. Llegada de los presos políticos de La Mola y embarque de las autoridades republicanas para su recibimiento. Duración total 18' 44".

  Reportaje documental sonoro en ruso, b/n: *Guerra Civil: bombardeos de Madrid* (1937). Imágenes, con títulos en ruso, de Madrid durante la Guerra Civil.[4] Los reiterados bombardeos fascistas sobre la ciudad y su población,

2. El presidente de la Generalitat Francesc Macía, el Capitán General López Ochoa, el Alcalde de Barcelona Jaume Aiguadé, el Gobernador Civil Emiliano Iglesias y demás autoridades, entre ellos Luis Companys.
3. Algunas de las imágenes -las relativas a Barcelona- son las mismas de la producción anterior, aunque sometidas a un montaje diferente.
4. Traducción del título y de los títulos de crédito originales en ruso: A los Soviets* en España.. Entrega 10.
   Rodaje de los cámaras corresponsales especiales de «soyuzkinojronika» ** R. Karmen y V. Makasiev. Traductor auxiliar Lina Arguenty. Montaje del director F. Kiseliev. Acompañamiento musical D. Blok. Técnico de sonido D. Ovsiannikov. Producción del taller de Moscú «soyuzkinojronika».
   *soviets- soviety, consejos. ** soyuzkinojronika: soyuz- unión, kino- cine, jrónika- crónica, actualidades, noticiario.

donde se muestran los refugios antiaéreos habilitados en el metro, así como los destrozos materiales y las víctimas causadas. La colaboración ciudadana en la construcción de barricadas y el trabajo de la Junta de Defensa de Madrid, bajo la presidencia del General Miaja. Duración total 8' 9".

- Reportaje documental sonoro en francés producido por Laya Films, b/n:[5] *Catalunya Mártir*, *Le martyre de la Catalogne* (1938). Imágenes, con títulos en catalán y francés, con voz en off, que tras hacer un acercamiento al contexto geográfico, económico y cultural de Cataluña, recogen los bombardeos de la aviación fascista contra la población civil y sus desvastadoras consecuencias en distintos puntos de su territorio como Barcelona, Lleida, Martorell y Granollers a finales de 1938. Duración total 23' 40".

Respecto a los materiales de audio utilizados, hemos contado por un lado con grabaciones de época de las voces de algunos de los protagonistas, conservadas en archivos sonoros, obtenidas en su mayoría de emisiones radiofónicas y registradas en cilindros de cera o discos de pizarra. Entre las mismas tenemos las voces de personajes del mundo de la política y la cultura, como: José Ortega y Gasset: *El quehacer del hombre. Concepto de la historia,* 1932. Josep Santpere: *Reflexions d'en Pep Bonafe (el que demana un ciutada de bona fe),* 1931. Niceto Alcalá-Zamora: *La revolución española. Concepto de la oratoria,* 1931. Margarita Xirgu: *Romance del prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla,* 1933, *Impresiones personales sobre el teatro nacional,* 1933. Fernando de los Rios: *El profesor y el político. Cultura y Estado,* 1932. Mercé Rodorera: *Orientaclons (La Reacció Normalista),* según Pompeu i Fabra, 1932. Miguel de Unamuno: *El poder de la palabra,* 1931.

Por otro lado está la música, tanto por lo que se refiere a canciones, como a la música propiamente dicha. Aquí, al igual que en el apartado anterior hemos

5. *Laya Films,* dependiente del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, produjo un centenar de noticieros y documentales, de los que hoy se conservan menos de la mitad. *Catalunya mártir* fue la última realización de la productora, en un último y desesperado intento de la República por atraer la atención del país vecino. En el año 2001 se consiguió que el fondo Símico, en propiedad del Ministerio de Cultura, fuera devuelto a la Generalitat. Desde entonces permanecen en la filmoteca de Catalunya.
Cameramas: Biadiu, Agulló, Perera, Maristany, Berenguer, Castanyer. Compilación: J. Marsillach. Comentarios: Jaume Miravitlles. Laboratorioss: Cinefoto P'ontanals.

utilizado grabaciones de la época, muchas de ellas remasterizadas para eliminar ruidos de fondo. En los casos en que no nos ha sido posible encontrarlas, hemos recurrido a grabaciones actuales; es el caso de las canciones *Coplas de la defensa de Madrid, Adelante Brigada Internacional* y *Canción de Bourg Madame,* interpretadas por Joan Manuel Serrat y Quico Pi de la Serra, respectivamente.[6]

Así hemos incluido músicas y canciones como: *Suite nº 5,* de Isaac Albéniz. *Preludio* (de la zarzuela *La Revoltosa). Habanera del Saboyano* (de la zarzuela *Luisa Fernanda),* por Marcos Redondo. *Ay Ba, Ay Ba...,* (de la zarzuela *La corte del Faraón),* por Enriqueta Serrano, Augusto Gonzalo y Manuel Murcia. *En el café de Chinitas, Anda Jaleo,* por La Argentinita (Encarnación López Júlvez) y Federico García Lorca (Piano). Sintonía de la productora cinematográfica *Cifesa.* Sardana *La Santa Espina.* Sardana *Les Monges. Himno de Riego. Els segadors.*

La Marsellesa. Caminito, Yira, Yira, por Carlos Gardel. *Cuplets Humorístics,* por Josep Santpere. *Clemencia,* por Carmelita Aubert con la Orquesta Típica. *El coctel de l'amor (Ramena Nena),* por la Orquesta Serramont. *Pasacalle de los Nardos, El Pichi* (ambas de la Revista musical *Las Leandras)* por Celia Gámez. *La Rambla* (de la Revista musical *Reus, París, Londres)* por La Goyita y la Orquesta Demon's Jazz. *Amnistía i Llibertat,* por Juan Rosich. *La violetera,* por Raquel Meller. *Tururut,* por Alady. *El día que nací yo, Bien se ve, échale guindas al pavo,* por Imperio Argentina. *Tatuaje,* por Concha Piquer. *La bien paga,* por Miguel de Molina. *María de la O,* Pilar Arcos. *Suspiros de España,* por Estrellita Castro.

También hemos utilizado canciones y cuñas publicitarias radiofónicas, como: *El hombre ideal,* publicitario de la colonia masculina *Varón Dandy,* por Carmelita Aubert con la Orquesta Ventura y sus Bohemios. *Resplandores,* publicitario para el limpiador *Netol,* por Carmelita Aubert. *Mi Vida,* publicitario del perfume *Cocaína en Flor,* por Carmelita Aubert. *Pío Rubert Laporta, Rda. San Antonio 66,* publicitario de los almacenes barceloneses de paraguas y bastones del mismo nombre, por Mercé Seros y la Orquesta Grazy Boys.

Para terminar con este apartado, me gustaría hacerlo con una alusión al grueso de las imágenes utilizadas. En ellas aparecen tanto las de personajes del ámbito de

6. Aunque se hizo un disco con canciones de resistencia contra el fascismo en 1937 para la Voz de España y otro en 1938, grabado por el tenor alemán Krnst Busch, con el apoyo del batallón Thaelmann (XI Brigada Internacional), nos ha sido imposible encontrar dichas grabaciones. Por ello hemos utilizado la realizada en 1997 bajo la dirección de Pere Camps y editada por discos Horus, que lleva por título *¡No pasarán!. Canciones de guerra contra el fascismo (1936-1939).*

la política y de la cultura -en todas sus manifestaciones artísticas-, como las que hacen referencia a los medios de comunicación. Entre otros: Alfonso XIII, Victoria Eugenia de Batenberg, Miguel Primo de Rivera, Alejandro Lerroux Niceto Alcalá Zamora, Manuel Azaña, Francisco Largo Caballero, Julián Zugazagoitia, Miguel Maura, Emilio Palomo, Francisco Casares Quiroga, Ventura Gassol, José Millán Astray, Fracesc Maciá, Lluis Companys, José del Castillo, José Calvo Sotelo, Gonzalo Queipo de Llano.

Luis Cernuda, Maria Zambrano, Rafael Alberti, María Teresa León, Ernest Hemingway, Joris Ivens, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Antonio Machado, Miguel Hernández, Ramón Gómez de la Serna, Ramón María del Valle-Inclán, Rosa Chacel, Concha de Albornoz, Vicente Aleixandre, Eduardo Ugarte, José Díaz, Maurice Legendre, Miguel de Unamuno, Fernando de los Rios, Pompeu i Fabra, La Barraca, Misiones Pedagógicas.

Ricard Opisso, Joseph Renau, Josep de Togores, Alberto, Ángel López Obrero, Angeles Santos, Antonio García Lamolla, Arturo Souto, Gregorio Prieto, Horacio Ferrer, Joaquín Torres García, José Caballero, José Luis González Bernal, Julio González, Luis Fernández, Maruja Mallo, Joan Miró, Nicolás de Lekuona, Osear Domínguez, Pablo Gargallo, Pablo Picasso, Salvador Dalí.

Luis Feduchi, Carlos Arniches, Martín Domínguez, Josep Goday, Eduardo Torroja, Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé.

Un Perro andaluz (1929), de Luis Buñuel y Salvador Dalí. *La Edad de oro* (1930), de Luis Buñuel, Las *Hurdes / Terre Sans Pain* (1932), de Luis Buñuel. *El Genio Alegre* (1936), de Fernando delgado. *La Aldea Maldita* (1930), *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza Baturra* (1935), *Morena Clara* (1936), todas ellas de Florian Rey. *La verbena de la Paloma* (1935), de Benito Perojo. *Maria de la O* (1936), de Francisco Elias. *La señorita de Trévelez* (1935), de Edgar Neville. *Patricio Miró a una estrella* (1935), de Luis Sáenz de Heredia. *Suspiros de España* (1938), de Benito Perojo. *El negro que tenia el alma blanca* (1934), *El embrujo de Sevilla* (1930), ambas de Benito Perojo. *¡Que tio más grande*[1]. (1934), de Josep Gaspar. *Bohemios* (1937), *Boliche* (1933), ambas de Francisco Elias. *Don Floripondio* (1936), de Eusebio Fernández Ardavín. *El secreto de Ana María* (1935), *El deber* (1936), ambas de Salvador de Alberich. *La farándula* (1936), *La Millona* (1937), ambas de Antonio Momplet. *La linda Beatriz* (1939), de Josep Maria Castellví. *Las cinco advertencias de Satanás* (1937), de Isidro Socías. *Martingala* (1939), de Fernando Mignoni. *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1936), de Juan Parellada.

Antonio Márquez, Ignacio Sánchez Mejía, La Argentinita, Margarita Xirgu, Carlos Gardel, Carmelita Aubert, Celia Gámez, Raquel Meller, Alady, Imperio Argentina, Concha Piquer, Miguel de Molina, Estrellita Castro, Miguel Ligero, *ABC, El Socialista, El Matí, D'Aci i d'Alla, Estampa, Ahora, Crónica, Mundo Gráfico, Crisol, Orto, Nueva Cultura, Octubre, La Revista Blanca, La República de les Lletres, Vu.*

II. LA ELABORACIÓN DEL GUIÓN

Tras la búsqueda exhaustiva del material se procedió a elaborar el guión, pues el haber elaborado el guión previamente hubiese supuesto un trabajo aun más agotador y estresante de lo que realmente fue —hay que tener en cuenta de que todo recayó sobre mi persona, robándole horas al sueño—, ya que nos hubiéramos topado con el problema de no encontrar el material audiovisual necesario para explicar aquello que pretendíamos contar. Por eso, se nos puede reprochar que falte tal o cual personaje o acontecimiento, sea del ámbito que sea, político o cultural, pero podemos asegurar que los que están, fueron protagonistas de ese momento histórico. Además había una cuestión que queríamos, sobre todo, evitar y que era la utilización de la voz en *off*, lo cual por otro lado es el recurso habitual para tapar los huecos que se producen cuando no tenemos las imágenes que expliquen la narración. Entre otras razones porque creemos —y el cine mudo ya lo demostró— que se puede elaborar un discurso narrativo sólo con imágenes, aunque en algún momento estas se puedan apoyar con intertítulos. Ello ofrece, en principio, una objetividad sobre el tema a tratar, a pesar de la subjetividad que conlleva ya la misma elección de unos u otros materiales, que sí que se pretende.

En relación a los intertítulos, solamente los hemos utilizado en tres ocasiones. En la primera de ellas aparecen como el intertítulo «Conflictos sociales», ya que consideramos necesario hacerlo parara no provocar confusiones y centrar el bloque temático en el que se hace referencia a aquellos conflictos que vivió la República en su seno. La segunda fue para situar el texto en su contexto, ya que durante la preparación de nuestro documental y a causa de la polémica provocada por la devolución de los «papeles de Salamanca» a la Generalitat de Catalunya,[7] se utilizó la frase «venceréis, pero no convenceréis», coreada por los partidarios de su no devolución, al considerar que de esta manera se fragmentaba

7. Documentos incautados en julio de 1939, al final de la Guerra Civil, por el franquismo y conservados en el Archivo General de la Guerra Civil de Salamanca.

el archivo. Dicha frase resume las palabras pronunciadas por el filósofo Miguel de Unamuno, a la sazón rector de la Universidad de Salamanca, en el Paraninfo de dicha Universidad el día 12 de octubre de 1936 —día de la Fiesta de la Raza—, en respuesta a las palabras pronunciadas allí mismo por el general José Millán Astray.[8] Los intertítulos que insertamos, entre imágenes de sus protagonistas, son los siguientes:

-¡Viva la muerte!
- Acabo de oír el necróíilo e insensato grito de ¿Viva la Muerte?
El general Millán Astray es un inválido, un inválido de guerra que quisiera crear una España nueva, según su propia imagen. Y por ello desearía ver una España mutilada
- ¿Mueran los intelectuales! ¡Viva la muerte!
- Este es el templo de la inteligencia, y yo soy su sumo sacerdote. Estáis profanando un recinto sagrado.
Venceréis, porque tenéis sobrada fuerza bruta, pero no convenceréis. Para convencer hay que persuadir, y para persuadir necesitáis algo que os falta: razón y derecho en la lucha.

La tercera y última ocasión en la que se insertan los intertítulos, lo hacen no como tales, ya que se trata de los títulos que cierran el documental a manera de dedicatoria:

Esto ha sido un pequeño homenaje a unos hombres y mujeres,
en muchos casos protagonistas desconocidos, a quienes se les
arrebató el futuro y se les arrancó la vida de cuajo.

8. Ese día se encontraban, además de los protagonistas ya señalados, varias personalidades y autoridades afectas al nuevo régimen, entre ellas la esposa del general Francisco Franco, Carmen Polo. Tras las formalidades al comienzo del acto y después de un apasionado discurso de José María Pemán, el profesor Francisco Maldonado pronuncia un discurso en que ataca violentamente a Cataluña y al País Vasco. Ese discurso y los gritos pronunciados por los falangista, van a provocar la respuesta de Unamuno: «A veces, quedarse callado equivale a mentir, porque el silencio puede ser interpretado como aquiescencia», quién había sido destituido en su cargo de Rector por la República y colocado nuevamente en su puesto al ponerse del lado de los sublevados. Tuvo que salir del recinto cogido del brazo de Carmen Polo, ante la reacción agresiva suscitada por sus palabras, siendo destituido nuevamente y confinado en su casa, bajo arresto domiciliario, donde moriría el 31 de diciembre de ese mismo año. Fue el único intelectual represaliado por los dos bandos.

¡Cuanta boca ya enterrada sin boca desenterramos!
Hoy, 75 años después, hemos dirigido una mirada a una época y a un tiempo, que por pasado, no se volverá a repetir.

III. EL ARGUMENTO

El documental recoge el período histórico que va desde la caída de la monarquía y la proclamación de la n República en abril de 1931, hasta su derrota en 1939, tras la Guerra Civil, con la salida de los republicanos al exilio. Ocho años, aunque sólo en cinco se desarrolló realmente el régimen; los otros tres fueron la guerra. Una guerra que, no lo olvidemos, terminó con la derrota de la República.

Estructurado en bloques temáticos, comienza con un fondo difuso de color morado al que se sobrepone la voz en *off del* filósofo José Ortega y Gasset:

> Para esto nos sirve la historia, para libertarnos de lo que fue. Porque el pasado es un revenar, y si no se le domina, con la memoria, resfrescándolo, él vuelve siempre contra nosotros y acaba por estrangularlo.

A continuación, sobre fondo negro, aparecen sobreimpresionados los títulos de crédito en color morado:

La Segunda República española a través de sus sonidos e imágenes
Montaje realizado por
José Carlos Suárez (Universitat Rovira i Virgili)

Dando así paso al primer bloque, que podíamos llamar político, el cual comienza con unas imágenes de la boda de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battenberg. En él se recogen acontecimientos como:

- Caída de la Monarquía, entre otras razones por su apoyo a la dictadura de Primo de Rivera.
  Sublevación republicana de Jaca de diciembre de 1930. Fusilamiento de los capitanes Galán y García Hernández. Encarcelamiento del comité republicano.
- Elecciones del 12 de abril de 1931 y proclamación de la n República el día 14. Proclamación en Barcelona y Madrid.
- Visita del presidente de la República Niceto Alcalá Zamora a Barcelona, donde es recibido por el presidente de la Generalitat Francesc Maciá.
- La República y el caso catalán.

- Conflictos sociales. El bienio reformador (1931-1933) hizo que muriera la República reformista y jacobina, por haberse creído capaz de reformar España sin dar inmediatas satisfacciones a las masas agrarias —la ansiada *reforma agraria*—, y de luchar abiertamente contra el sector obrero más fuerte. En enero de 1933, el intento de ligar una huelga general con la agitación agraria, dio lugar a los drama de Castilblanco y Arnedo, que culminarían el 12 de enero en el pueblo andaluz de Casas Viejas, provocando una ofensiva psicológica contra Azaña, que terminaría pasando factura electoral en las elecciones de noviembre de 1933, dándole el triunfo a la derecha. El logro del sufragio femenino. Octubre de 1934: proclamación del «Estat Cátala» dentro de la República Federal, levantamiento de Asturias. Represión. El bienio de reacción o bienio negro (1934-1936).
- Elecciones de Febrero de 1936 que supusieron el triunfo del Frente Popular.

El segundo bloque es eminentemente cultural. En él se hace referencia a:
La vida cotidiana en Madrid y Barcelona.
- La música popular: La revista, el *music hall,* la zarzuela y la copla, todo ello a través de sus figuras más representativas.
- El cine. Las figuras y las películas que contribuyeron a construir la cinematografía española y que configuraron el imaginario de todo un pueblo. Entre ellas hemos querido citar, por su significación, *El Genio Alegre* (1936), de Fernando Delgado: Basada en una obra de los hermanos Quintero, comenzó a rodarse a principios del verano de 1936 en Madrid y una vez concluidos los interiores, el equipo se desplazó a Córdoba para rodar los exteriores, pero la rebelión militar del 18 de julio los sorprende antes de finalizar. El rodaje se detiene y Rosita Díaz Gimeno, la protagonista, está a punto de ser detenida por sus amores con Juan Negrín, el hijo del último presidente de la n República. Exiliada en Estados Unidos, el rodaje finaliza después de la Guerra Española con Carmen de Lucio para sustituirla y Charito Benito y Erasmo Pascual haciendo lo mismo con Anita Sevilla y Edmundo Barbero. Fue estrenada en 1939, sin mencionar en los títulos a los actores republicanos.

- La publicidad. Los anuncios publicitarios vistos tanto en la prensa como en la radio, un medio de comunicación, que jugó un papel determinante a nivel informativo y de ocio.
- La cultura y el arte: El mundo de la literatura, el teatro, las artes plásticas, etc. El compromiso de los artistas en la defensa de los ideales de la República (La Barraca, las Misiones Pedagógicas) y la lucha por la libertad.

En el tercer bloque volvemos de nuevo a la política, para centrarnos en el período que va de las elecciones al pronunciamiento (febrero-julio de 1936) y el estallido de la Guerra Civil (1936-1939):

- Hacemos un recorrido por los acontecimientos que desencadenaron el pronunciamiento militar de julio de 1936, que llevaría a la Guerra Civil. Asesinatos del teniente de la Guardia de Asalto José del Castillo (12 de julio) y del diputado conservador José Calvo Sotelo (13 de julio). Sucesos del Cuartel de la Montaña. El comienzo de la guerra y el protagonismo del general Gonzalo Queipo de Llano, nombrado por Franco Jefe del Ejército de Operaciones del Sur.
- Las dos Españas. Los intelectuales ante la barbarie: El caso de Unamuno.
- La defensa de Madrid y los bombardeos fascistas sobre la ciudad —Museo del Prado— y la población civil. Los bombardeos fascista de Catalunya. Todo ello visto por los cineastas extranjeros —en estos dos casos rusos y franceses—: La guerra española en los orígenes del fotoperiodismo y del documental de guerra.
- La respuesta internacional y la ayuda a la República: Las Brigadas Internacionales. Su despedida a finales de 1938.
- El fin de la guerra el 1 de abril de 1939, fecha en que definitivamente triunfa el golpe de Estado encabezado por el general Franco. Los antifascistas habían sufrido las consecuencias de su desunión.

El cuarto y último bloque, hace referencia al fin de la Guerra Civil. Una guerra que, como todas las guerras, no acabó para los que la habían perdido. Los republicanos tuvieron que abandonar España camino del exilio, dejando atrás toda su vida. En enero de 1939, emprendieron un viaje desde un presente dramático y desgarrador, en el que solo les acompañaba su pasado, y en el que el futuro no tenía perspectivas.

Entre otros países, la vecina Francia fue el destino de muchos de ellos. Después de cruzar la frontera —algunos atravesaron a pie los Pirineos— serían confinados, en condiciones lamentables, en campos de concentración. En menos de tres semanas casi medio millón de españoles habían cruzado la frontera. El gobierno de la III República francesa, desempeñaría un triste papel histórico; legislaciones cicateras, alegaciones de orden público e intereses económicos, jugarían en contra de los republicanos españoles, a los cuales se les negó el estatuto de «refugiados políticos».

El 1 de septiembre comenzaba la Segunda Guerra Mundial y dos días después Francia e Inglaterra le declaraban la guerra a Alemania, comenzando así otro calvario para los españoles. Los republicanos volvieron a luchar contra el fascismo y muchos de ellos fueron nuevamente recluidos en campos de concentración, esta vez alemanes, donde perdieron la vida: «¡cuánto penar para morirse uno!».[9]

Por ello he querido hacer un pequeño homenaje a todos ellos y sobre todo a esas personas anónimas, a las que la HISTORIA, así con mayúsculas, no les da nombre. Aquellos que con sus pequeñas historias, contribuyen a escribir la más verdadera Historia.

El documental termina con una imagen de un campo de concentración, concretamente el de *Le Perthus*, a cuya alambrada se aferran varios refugiados. Le imprimimos un efecto de movimiento y nos acercamos a uno de ellos hasta que congelamos la imagen y podemos observar su elocuente mirada, que perdida en no se sabe dónde, parece interpelarnos. Sometemos la imagen a un efecto de película antigua y difusa —como un recuerdo— y retomamos el movimiento, que poco a poco va acercándose hasta que sus ojos ocupan todo el cuadro y entonces, terminamos con un corte en seco a negro. Mientras todo eso sucede, va sonando la canción *Suspiros de España,*[10] interpretada por Estrellita Castro, cuya última estrofa coincide con la imagen final:

9. Del poema de Miguel Hernández *Umbrío por la pena.*
10. Tema de la película del mismo nombre, realizada en 1938 por Benito Perojo. Famoso pasodoble creado en 1902 por Antonio Alvarez Alonso y al que en 1938 José Antonio Alvarez le añadiría la letra.

José Carlos Suárez

En mi corazón
España te miro
y el eco llevará de mi canción
a España en un suspiro.

Finalmente y con la pantalla ya en negro, se escucha como fondo sonoro *El cant del ocells* del violonchelista Pau Casáis, composición de una gran belleza, que, a mi entender, expresa, como ninguna otra, la sensación de tristeza infinita. Lentamente van apareciendo, a modo de dedicatoria, los títulos finales:

Esto ha sido un pequeño homenaje a unos hombres y mujeres, en muchos casos protagonistas desconocidos, a quienes se les arrebató el futuro y se les arrancó la vida de cuajo.
¡Cuanta boca ya enterrada, sin boca desenterramos!
Hoy, 75 años después, hemos dirigido una mirada a una época y a un tiempo, que por pasado, no se volverá a repetir.

EL CINE CAMBIA LA HISTORIA: LA ESCLAVITUD

ALBERTO PRIETO

Universitat Autónoma de Barcelona

La costa de Senegal, es, en nuestros días, uno de los puntos elegidos por los cayucos para trasladar hacia el continente europeo a los hombres y mujeres del África Central que, *libremente,* venden su fuerza de trabajo en unas condiciones inferiores a las acordadas en las habituales legislaciones laborales de los países donde desembarcan.

En la actualidad no son transformados en esclavos, sino que son ellos mismos los que ofrecen «libremente» su fuerza de trabajo en unas infames condiciones de trabajo por lo que a estos inmigrantes clandestinos se les denomina «los esclavos del siglo XXI».[1]

En la actualidad, no existe un sistema esclavista pero sí adquiere una mayor dimensión el llamado trabajo precario por lo que si se quiere llamar la atención sobre ese hecho, puede ser útil, para nosotros y, también para ellos, recordar las diversas formas de explotación existentes en el pasado y, dentro de ellas, es indudable que la más cruel fue aquella que convirtió al hombre en una mercancía: la esclavitud.[2]

El final de la esclavitud se quiere explicar, exclusivamente, por el incremento de las voces abolicionistas y no porque las condiciones para el mantenimiento del sistema habían variado,[3] por lo que, en aquellos momentos, el maquinismo y el trabajo asalariado comenzó a ser más rentable.

Aunque la esclavitud no fue abolida hasta la época contemporánea, sin embargo, hay dos momentos históricos en los que su uso fue más masivo: la Antigüedad grecorromana y los siglos XVIII y XIX.

1. A. Coukburn, «Esclavos del siglo XXI», *National Geographic,* septiembre 2003, pp. 1-26.
2. M. I. Finley, *Esclavitud antigua e ideología moderna,* Barcelona: Crítica, 1982, pp. 85 y siguientes.
3. M. Moreno Fraginals, *La historia como arma y otros estudios sobre esclavos, ingenios y plantaciones,* Barcelona: Crítica, 1983, pp. 50-56.

Su mayor o menor vigencia dependió del precio de los esclavos, de la existencia de un tipo de trabajo apropiado para esa mano de obra y, por supuesto, de un mercado dónde vender la producción. Si se cumplían todos esos requisitos, es indudable que la esclavitud ocupó una importante parcela dentro del proceso del trabajo antiguo y moderno[4] por lo que ha sido denominada como el invento tecnológico más importante de la Antigüedad.[5] A la pregunta ¿de qué vivían los griegos y romanos? la respuesta es clara: de la agricultura, artesanía y del comercio y no del arte, la ciencia y la política[6] y, además, la principal mano de obra destinada a esos trabajos fue esclava.

Hace diez años escribí[7] que en el tratamiento dado por el cine, en general, a la esclavitud no se resaltaba la rentabilidad del sistema sino que, en todo caso, se mostraban los abusos cometidos contra los esclavos o bien, solo se transmitía la idea humanista de que no era justo que un hombre convirtiera a otro en esclavo y no se profundizaba en la pregunta ¿por qué unos hombres esclavizaban a otros?. Además, añadía que, en el cine, era diferente, el tipo de trabajo ejercido por los esclavos de la Antigüedad con respecto a los del Nuevo Mundo.

El esclavo de la época moderna suele aparecer trabajando en la producción directa, mientras que en el caso de los esclavos de la Antigüedad clásica, su presencia en labores productivas no suele ser lo habitual[8] con lo que el mundo del trabajo y, sobre todo, los trabajadores son los grandes ausentes de la pantalla. Se podría decir parafraseando a Monterde que el trabajo del esclavo antiguo en las diversas ramas de la producción fue «la imagen negada».[9]

La desaparición de los esclavos de la producción y su masiva presencia en otras actividades, no precisamente productivas, como sería el servicio doméstico o en espectáculos, como el habitual de gladiadores, alimenta la repulsa al sistema.

4. A. Prieto, *El fin del Imperio romano,* Madrid: Síntesis, 1991, pp. 74 y siguientes.
5. A. Carandini, *Schiavi in Italia.Gli strumenti pensanti dei Romani fra tarda Repubblica e medio Impero,* Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1988, p. 302.
6. A. Rosenberg, *Democracia y lucha de clases de en la Antigüedad,* Barcelona: El viejo topo, 2006, p. 52.
7. A. Prieto, «El esclavismo en el cine», *Film Historia,* VII, 3 (1997), pp. 245-262.
8. A. Prieto, «El esclavismo en el cine..., pp. 250 y siguientes.
9. J. E. Monterde, *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine,* Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1997.

Pero no sólo eso, sino que la esclavitud se presenta como algo absurdo o irracional,[10] con lo que si el espectador al igual que Alicia cruza el espejo entrará en el País de las Maravillas, su propio mundo, sobre el cual no cabe ninguna crítica porque el trabajador vende «libremente» su fuerza de trabajo.

Ese es el verdadero objetivo de esa visión, que no sólo la ha creado el cine, con el objetivo central de que el estudio de la esclavitud no sirva para el presente. Es decir que la observación de las explotaciones del pasado no sea una experiencia que ayude a los hombres del presente a liberarse de las suyas propias. Precisamente con esas visiones lineales, se produce una especie de castración,[11] ya que al pensar que toda explotación es esclavitud, los trabajadores actuales llegan a la convicción de que son tan esclavos en el presente como lo fueron los esclavos en el pasado.

Tras este preámbulo, tengo que manifestar que la visión cinematográfica de la esclavitud no se corresponde con la que conocemos por la Historia, sino que responde a tópicos diversos, nada inocentes, como lo evidencia el título de la primera presencia de la esclavitud antigua en la pantalla: *Néron essayant des poisson sur un esclave* (1896).

El cine ha simplificado las desigualdades sociales existentes en el pasado usando el término esclavo de una forma generalizada, sin tener en cuenta que el vocabulario empleado por los escritores antiguos señalaba diversas formas de dependencias que oscilaban entre la esclavitud y la libertad.[12]

En las películas sobre Egipto se puede observar que, aunque se usa el término esclavos, en el fondo se trataba de la obligación de realizar diversos trabajos obligatorios para el Estado por parte de un pueblo sometido (los hebreos), de la población local o de un sólo individuo respeto a otro.

Un ejemplo del primer caso lo supone *Los 10 mandamientos* (1926,1956) de Cecil B. DeMille, del segundo lo encontramos en *Tierra de faraones* (1955) de Howard Haks *y* del tercero en *Faraón* (1966) de Jerzy Kawalerovicz, en donde

10. Sobre la racionalidad antigua y moderna cf. D. Plácido, *Introducción al mundo antiguo: problemas metodológicos,* Madrid: Síntesis, 1993, pp. 36 y siguientes; y A. Prieto, «Miedo, menosprecio y castigo a los esclavos en el cine de romanos: *Espartaco*», en XXIX *Coloque GIREA Rethymnon, 4-7 novembre 2004,* p. 363.
11. D. Plácido, *Introducción...*, p. 53.
12. M. I. Finley, *La Grecia Antigua. Economia y sociedad,* Barcelona: Crítica, 1984, pp. 127-147.

aparece un «esclavo» al que su amo le había prometido la libertad si construía una acequia.

Todas esas situaciones son diferentes de las propiamente esclavistas, circunstancias corroboradas por el mismo vocabulario egipcio donde no se registra concretamente el vocablo esclavo sino otros términos que testimonian las diversas formas de dependencia existentes en el país del Nilo.[13]

La influencia de la Biblia se percibe, también, en otros escenarios del Cercano Oriente cuyo ejemplo más significativo podría ser el de *Sodoma y Gomorra* (1962) de Robert Aldrich, en la que, gracias al trabajo de sus esclavos, la reina de Sodoma poseía grandes riquezas y, a la inversa, el hebreo Lot diría que poseer esclavos era un pecado por lo que su pueblo rechazaba la esclavitud e, incluso, él mismo se casaría con una esclava sodomita a la que concedió la libertad.[14] No hace falta subrayar que esa referencia sobre la esclavitud no aparece en los capítulos del *Génesis* que mencionan la actividad de Lot en Sodoma *(Génesis,* 13-15 y 18-20).

Las principales películas sobre Babilonia están relacionadas, de una forma discutible, con la legendaria reina Semíramis -*Semíramis, esclava y reina* (1954)-, de Cario Ludovico Bragaglia y *Duelo de reyes* (1962), de Primo Zeglio, en las que se quería destacar cómo tras un pasado servil llegaría a convertirse en reina de Babilonia.

En *El sacrificio de las esclavas* (1963) de Siró Marcellini, el rey caldeo de Babilonia, Baltasar potencia el sacrificio de doncellas a la diosa Astarté con lo que provoca la intervención del rey medopersa Ciro que conquista Babilonia de una forma diferente a la inmortalizada por Griffith en *Intolerancia* (1916).[15]

En *El hijo pródigo* (1955) de Richard Torpe el guión se aleja de la parábola evangélica y describe las aventuras del hebreo Micab en Damasco, quién, tras ser convertido en esclavo, lidera una revuelta contra el clero de Baal e Isthar.

De la mitología griega se podría destacar *Hércules y la reina de Lydia* (1959) de Pietro Francisci en la que se relata la dependencia temporal (sexual) que sufrió ese héroe por parte de la reina de Lidia. Este caso corresponde a una de las leyendas

13. A. Prieto, *La antigüedad filmada,* Madrid: Ediciones Clásicas, 2004, p. 65; A. Loprieno, «El esclavo», en S. Donadoni y otros, *El hombre egipcio,* Madrid: Alianza editorial, 1991, pp. 213 y siguientes.
14. *«Sodome et Gomorre, Cine revelation,* 107 (31 octubre 1963), pp. 8 y 16.
15. R. de España, *El peplum. La antigüedad en el cine,* Barcelona: Glénat, 1997, pp. 90 y siguientes.

del héroe griego Heracles al que la pantalla siempre se le nombra según su grafía latina. Como compensación por haberse enfrentado al dios Apolo, Heracles hubo de aceptar ser vendido como esclavo por tres años a Onfale, reina de Lidia, aunque en la película no se sigue al pie de la letra los datos legendarios.[16]

En la *Iliada* y la *Odisea* las palabras griegas sobre los dependientes son diversas,[17] aunque en las películas, basadas en ambas obras, todas son homologadas a una sola: la esclavitud,[18] con lo que se dificulta la comprensión de los complejos procesos que llevaron a la aparición del esclavo-mercancía *(doulos)* dentro de unas importantes transformaciones económicas y sociales que condujeron a la aparición de la *polis.*

En suma, no es correcto denominar como esclavos a todos los dependientes que aparecen en las obras homéricas llevadas a la pantalla y, menos aún, que en *Troya* (2004), de G. Pettersen[19] se cambie la filiación de una supuesta esclava, Briseida, haciéndola prima de Héctor y Paris para justificar su *affaire* con Aquiles. Además, para rematar ese disparatado guión, se la hace responsable del retraso en la toma de Troya, ya que el propio Agamenón le dice que casi pierde esa guerra debido a su estúpido romance con Aquiles y, muy poco después, de una forma ajena a toda la mitología griega la propia Briseida mata al rey micénico.

En *Las Troyanas (1971)* de Michael Cacoyannis, al igual que en la tragedia de Eurípides, a las prisioneras de guerra se las denominan esclavas, pero en ese caso, aunque la obra transcurría en un periodo anterior, la terminología se adecuaba a la época en que se escribió y al público al que iba destinada, ya que se mostraba al público las trágicas consecuencias, para la población civil, de las guerras del pasado y, sobre todo, las del propio presente. Conviene recordar que la tragedia se escribió en plena guerra del Peloponeso, año 415 a.C[20] y la película, basada en dicha obra, la rodó su exilado director en plena dictadura de los coroneles en Grecia.

16. J. Solomon, *Peplum. El mundo antiguo en el cine,* Madrid: Alianza editorial, 2002, pp.136 y siguientes.
17. Y. Garlan, *Les esclaves en Gréce ancienne,* París, 1982, pp. 43-51; A. L. Hoces de la Guardia, *Dependencia social en Homero. Léxico de las relaciones de dependencia: Odisea,* tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, CD-ROM,1992.
18. A. Prieto, *La antigüedad...,* pp. 95-116.
19. A. Prieto, «Troya sin Homero», *Studia Histórica, Historia Antigua,* 23 (2005), pp. 29 y siguientes.
20. D. Plácido, *La sociedad ateniense. La evolución social en Atenas durante la guerra del Peloponeso,* Barcelona: Crítica, 1997, pp. 89 y 253.

En otras películas, basadas también en la Grecia antigua, la palabra esclavitud se aplica de forma metafórica, como en *El león de Esparta* (1961) de Rudolph Maté en la que una voz en *qff* dice que el ejército persa estaba compuesto por esclavos, o en *300* (2007) de Zack Snider en la que el rey Leónidas le dice a un emisario persa que no se enfrentan a esclavos sino a hombres libres.

Hay que destacar que la palabra esclavo se empleaba para descalificar a las tropas persas y la libertad griega era esgrimida como emblema de Grecia reconvertida en todo el Occidente.

En *Alejandro el Grande* (1956) los prisioneros de guerra milesios son transformados en esclavos y entre el botín se encontraría Barsine, reciente viuda del general persa Mennón, que es la principal esclava que aparece en la película. Para maquillar sus posteriores relaciones con el rey macedonio se explican debido a que era un botín del vencedor. Tras esa serie de reajustes, el personaje de Barsine no se parecería demasiado al que describen las fuentes antiguas.[21]

En las películas sobre la historia romana la presencia de esclavos es mas frecuente pero en lugar de aparecer vinculados al mundo del trabajo, se les suele relacionar con el servicio doméstico, actividades lúdicas o con el oficio de gladiador.

En algunos casos, aunque antes trabajaban en una cantera *(Espartaco,* 1960) o en una mina *(Barrabas, 1961),* finalmente son convertidos en gladiadores.

Un tópico cinematográfico es el del esclavo fiel, cuyo ejemplo más elocuente sería el de Maciste en *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone. El título de la película se tomó de la protagonista quién, raptada, por unos anacrónicos piratas fenicios, fue vendida en Cartago a los sacerdotes del dios Moloch con la intención de ser sacrificada. Salvada del sacrificio por el senador romano Axilla y su esclavo Maciste, tras diversas peripecias, pasó a pertenecer a Sofonisba , hija de Asdrúbal. Años mas tarde, rescatada, de nuevo, por Axilla y su musculoso esclavo, regresaría con sus libertadores a Roma en un final feliz. En *Cabiria* se diferencia el trato dado a los esclavos por romanos y cartagineses ya que Maciste, esclavizado por los cartagineses, fue encadenado a un molino durante 15 años y solo con la presencia de su antiguo amo encontraría la fuerza necesaria para romper sus cadenas.[22] Es

21. Sobre Barsine, cf. A. Guzmán, *Plutarco-Diodoro: Alejandro Magno,* Madrid: Akal, 1986, p. 60 n. 69.
22. M. Dall'Asta, *Un cinema musclé,* Crisnée: Editons Yellow Now, 1992, p. 45.

decir, al recuperar a su anterior amo dejó de ser un esclavo encadenado para pasar a ser otro tipo de esclavo «más libre».

En clave humorística destaca el musical *Golfus de Roma* (1966) de Richard Lester, cuyo guión seguiría al de un famoso musical de Broadway[23] basado en varias obras de Plauto[24]. Sin embargo, aunque sus personajes están inspirados en comedias de este dramaturgo, sus actitudes son diferentes.[25] Los verdaderos protagonistas son los esclavos domésticos quienes solucionan los problemas de sus amos con el objetivo de obtener la libertad, mientras que en las obras de Plauto el esclavo suele ayudar a su amo a salir de diferentes enredos aunque sus actuaciones fuera en contra de sus propios intereses.[26]

Desde 1913 numerosas películas tuvieron como eje central al esclavo tracio Espartaco, siendo la más famosa *Espartaco* (1960) de Stanley Kubrick[27] en la que destaca la revuelta, su muerte y la posible continuación de la lucha con la libertad de su hijo, quién en *El hijo de Espartaco* (1962) de Sergio Corbucci, vengaría a su padre matando a Craso y junto a un grupo de esclavos, viviría libre en una legendaria ciudad del sol. En *Espartaco* (1952) de Ricardo Freda, se quiso contribuir, junto con la novela Espartaco del garibaldino Rafael Giovagnoü, a la creación de mitos laicos del pasado que sirvieran de contrapunto a los cristianos creados a la sombra del Vaticano dentro de la lucha por el poder que en aquella época se libraba entre la Democracia Cristiana y el partido Comunista Italiano.[28]

A nivel anecdótico, hay que recordar que en la *Cleopatra* (1934) de Cecil B. DeMille, el actor Davis Niven hizo de esclavo de la reina egipcia.[29] En *Cleopatra* (1963) de Mankiewicz una esclava intenta envenenarla y, al final, sus dos esclavas más fieles mueren con ella. Mientras que el primer caso habría que encajarlo dentro de las intrigas por el poder en el propio Egipto que ya aparece en otras

23. M. Malamud, «Blooklyn-on-the-Tiber: Roman Comedy on Broadway and in Film», en *Imperial Projections Ancient Rome in Modern Popular Culture,* eds. S. R. Joshel, M. Malamud y D. T. Macguire, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 191-208.
24. J. Solomon, *Peplum...,* p. 301.
25. M. S. Cyrino, *Big Screen Rome,* Oxford: Blackwells, 2005, pp. 159-275.
26. A. Romao, «Golfus de Roma (A funny thing happened on the way to the forum) un palimpsesto cinematográfico», *Cuadernos de filología clásica estudios latinos,* 9 (1995), p. 251.
27. Basada en la novela *Espartaco* de Howard Fast.
28. *Ibidem* pp. 367 y siguientes, y 386 y siguientes.
29. F. Alonso, *Cecil B. Demille,* Barcelona, 1991, p. 112.

películas sobre Cleopatra,[30] los otros personajes están tomados del *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare quién creó e inmortalizó a las dos fieles esclavas de Cleopatra: Iras y Carmiana.

En *Satyricon* (1969) de Federico Fellini la presencia de los esclavos y las referencias a las manumisiones son muy frecuentes. Los patronos son los grandes ausentes del *Satiricón* de Petronio pero, en realidad, son los verdaderos protagonistas de la obra, ya que el objetivo del autor era el de recordar como el grosero comportamiento de los libertos no se asemejaba al refinado de sus antiguos amos. La presencia de esclavos y de libertos es frecuente[31] ya que la clave principal consistía en entender no como los libertos querían ser vistos sino como, realmente, eran vistos por sus patronos.[32] En su cena, Trimalción, recuerda su pasado servil y menciona como un mérito importante para alcanzar la libertad el hecho de haberse prestado durante su juventud a los juegos sexuales que le pedían sus patronos.[33] Una estrecha relación con el relato de Petronio guarda la manumisión realizada por Eumolpo *(Satiricón*, 141, 2) que, al igual que en el texto, libera a sus esclavos tras su muerte con la condición de que no participaran en la cláusula antropofágica, fijada para sus herederos, de comerse su cuerpo.[34] La manumisión más solemne es la de un patricio que deja a sus esclavos en libertad y, tras ello, se suicida. Esa escena no aparece en el *Satiricón* y con ella se pretende mostrar el declive de los patricios que se veían empujados a la muerte al no poder pagar sus deudas.

En suma, como hemos visto, las visiones de Petronio y la de Fellini no son iguales pero concuerdan en que se trata de dos puntos de vista sobre la sociedad romana realizada desde la ficción escrita o filmada en épocas históricas diferentes.

30. En *Marcoantonio y Cleopatra* (1913) de Guazzoni una esclava enamorada de Antonio lo salva de ser asesinado por una conspiración de los sacerdotes de Isis y, a su vez Cleopatra, celosa, la arroja a los cocodrilos. Cf. A. Prieto, *La antigüedad...*, p. 139.
31. Cf. M. A. Cerverella, «Materiali per lo studio dclla dipendenza in Petronio;>, en A. Filipo, A. Guido, R. Cerverella, *Materiali per lo studio della dipendenza (Menandro, Strabone, Petronio)*, Lecce, 1987, pp. 189-251.
32. J. Andreau, «El liberto», en *El hombre romano*, ed. A. Giardina, Madrid, 1991, p. 224.
33. P. Baudry, «Fellini: *Satyricon», Cahier du Cinema*, 219 (1970), p. 57.
34. R L. Cano, «Sobre Pellini-Satyricon», en *IXe Simposi de la secció catalana de la SEEC*, vol. II, Barcelona, 1991, p. 828.

Un conocido caso de manumisión literaria y cinematográfica es la que aparece en *Quo Vadis* en la que la esclava de Petronio, Eunice, renuncia a la libertad y se suicida al igual que su amo.

Un tema diferente sería el de la incierta teoría de que los cristianos fueron contrarios a la esclavitud y que, incluso, contribuyeron al acercamiento de los paganos a esos ideales como se describe en muchas novelas históricas llevadas en diversas ocasiones a la pantalla.

Otra imaginaria tesis, pero muy difundida en la ficción literaria o cinematográfica, consiste en la afirmación de que los esclavos cristianos consiguieron convertir a sus amos. En *Fabiola* (1949) la protagonista se hace cristiana por influjo de una esclava suya, en *La túnica sagrada* (1953) el esclavo Demetrio convierte a su amo e incluso en *Demetrio y los gladiadores* (1954) consigue que el emperador Claudio prometa una anacrónica tolerancia hacia los cristianos.[35]

Además, es necesario señalar que se ha creado el tópico de que la clase dirigente romana estaba corrompida y carecía de valores y como contrapunto había nacido otra ética personificada en la virtud de los cristianos.[36] Un buen ejemplo podría ser *El signo de la cruz* (1932) de Cecil B. De Mille en la que frente a los vicios paganos se destacaba la moral de los cristianos.[37] Como ejemplo de esa depravación basta señalar que al emperador Nerón le acompañaba, en muchas escenas, un agraciado esclavo semidesnudo, personaje que también aparecía en el drama de toga del mismo título escrito por Barret.[38] Esas ideas sobre el carácter vicioso de la clase dirigente romana aparecen en numerosas películas basta recordar la censurada escena de las ostras y los caracoles del *Espartaco* de Kubrick.[39]

35. Sobre los cristianos en el cine cf. P. L. Cano, «Sobre romanos y cristianos», en P. L. Cano y J. Lorente, *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans,* Universidad de Tarragona, 1985, pp. 65-69; «La épica cristiana: una tradición cinematográfica», *Revista de Estudios latinos,* 4 (2004), pp. 199-220.
36. Este tema lo desarrollo en A. Prieto, «Esclaves et affranchis dans Fellini-Satyricon», en *XXX colloque du GIREA. Besançon, 15-17 décembre 2005* (en prensa)
37. M. Wyke, *Projecting the past, Ancient Rome, Cinema and History,* Nueva York: Rouldge, 1997, pp. 131 y siguientes.
38. W.Barret, «The Sign of the Cross», en *Playing out the empire.* Ben-Hur *and Other Toga Plays and Film, 1883-1908. A Critica/ Anthology,* ed. D. Mayer, Oxford: Clarendon Press, **2004, pp. 104-169.**
39. A. I'utrell, «Seing Red: Spartacus as Domestic Economist», en *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture,* eds. S. R. Joshel, S. R. Malamud, D. T Macguire, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 104 y siguientes.

Yendo mas lejos, Gonzales[40] ha demostrado como en muchas películas se observan una serie de elementos comunes que culminaría en la cristianización de los héroes *(Barrabás, Ben Hur)* quienes se acercan al cristianismo a través de mujeres de su entorno[41] y, además, conocen directamente a Cristo. Lo mismo ocurre con Demetrio y Marcelo que son testigos de su muerte y en el caso de Espartaco su propia muerte en la cruz en el film de Kubrick[42] o la tortura en el de Freda, constituían unos precedentes de las posteriores muertes o martirios de los cristianos.

La crueldad romana culmina con la muerte de sus héroes, convertidos al cristianismo como en *La túnica sagrada* en la que Marcelo y Diana son matados por orden de Calígula[43] o bien, con la liberación de su dependencia, su conversión e incluso con un final rosa con la unión de sus protagonistas como ocurre en *Demetrio y los gladiadores, Quo Vadis, Ben Hur o Fabiola.*[44]

Una película mas reciente que alcanzó un gran éxito sería *Gladiator* de Ridley Scott de la que, aunque se han valorados diversos aspectos,[45] en el fondo refleja una visión adulterada de la Roma de fines del siglo II d.c.[46] En el caso de la esclavitud se repite el tópico del esclavo gladiador y además, se introduce unos extraños comerciantes de esclavos vascos que esclavizan a Máximo en *Turgatum* (Trujillo) en una época en que toda *Hispania* formaba parte del Imperio romano y por consiguiente, no se podía esclavizar a sus habitantes y, además, es chocantes que los traficantes procedieran del País Vasco.[47]

Es curioso el contraste entre los dos *limes,* el norte agreste, gélido y con abundantes bosques, el otro cálido dentro de un clima subdesértico mientras que, en

40. A. Gonzales, «La revelation chrétienne chez l'esclave du péplum», en Mélanges Pierre Lévéque, (eds.). M. M. Mactoux y E. Geny, 5, (1990), pp. 306-316.
41. *Idem,* p. 308 en ambos casos las mujeres son esclavas.
42. Fue idea del propio Kubrick para acercarlo a la propia muerte de Cristo, idea que no gustó al novelista Howard Fast. Cf. A. Prieto, El comercio de esclavos...., p.371,mientras que en otra versión más reciente que sigue más literalmente a la novela, *Espartaco* (2004) de R. Dornhelm, el esclavo tracio muere en la batalla final.
43. A. Prieto, «Algunas muertes de mujeres de la antigüedad clásica según el cine», en *Los hábitos del deseo,* eds. C. Riera, M. Torras, M. Clúa y Pitarrch, Valencia, 2005, p. 476.
44. Dado que de ambas existen numerosas versiones similares en el tema que trato no citaré cada una de ellas.
45. *Gladiator. Film and History,* ed. M. M. Winkler, Oxford: Blackwells Publicshing, 2004.
46. A. Prieto, *La antigüedad...,* pp. 187-195.
47. A. Prieto, El comercio ..., p. 270.

cambio, el centro del poder, Roma mantiene un equilibro frente al salvajismo de sus fronteras.[48] Además, los espectáculos de masas de esas zonas no se parecen en nada al de la capital y dentro de esos espectáculos el combate a muerte entre hombres se presenta como la principal diversión y dentro de ello, el esclavo bautizado como Hispano sería la principal atracción.

Es significativo que los dos esclavos protagonistas procedan de dos provincias diferentes, una situada en *Hispania* y la otra en África lo cual ha sido relacionado con el intento de compararlos con dos minorías norteamericanas marginadas: los chícanos y los afroamericanos.[45]

Por último, no hay que olvidar el simbólico título de la música que suena en los momentos en que Máximo muere, *Now we are free,* ya que indica que la libertad comienza después de la muerte con lo que el mensaje mediático dirigidos a los esclavos del pasado y a los marginados del presente es claro y transparente.

Finalmente, tanto en *Fabiola* (1949) como en *La caída del Imperio romano* (1963), aunque con argumentos diferentes a los propiamente históricos, se plantea la necesidad de acabar con la esclavitud. En el primer caso, en *Fabiola* (1949) de Blasetti, el padre de Fabiola dice a sus amigos que dado que el sistema esclavista empezaba a ser demasiado costoso se podría liberar a los esclavos y dado que estos, una vez liberados no sabrían qué hacer, volverían de nuevo a sus amos en busca de trabajo con lo que les sería mas rentable contratar a los que les interesara sin tener que mantenerlos. Sin embargo Fabio sería asesinado cuando se disponía a dar la libertad a sus esclavo.[50] En el segundo caso, *La caída del Imperio romano* (1963) de Anthony Mann, se defiende la idea de que, dado que la esclavitud no era ya rentable, era necesario liberar a los esclavos para que rindieran mas como asalariados y, además, también se podría repartir tierras entre los bárbaros para integrarlos en el Imperio y solucionar, de ese modo, el problema agrario.[51]

Es evidente que en muchas de esas películas el Imperio Romano es presentado como si se tratase de estados modernos como Italia o Estados Unidos y

48. M. Clavel-Lévêque y L. Lévêque, «Histoire, cinema, actualité: d'un Empire l'autre, lectures, rerlectures, contralectures de Gladiador de Ridley Scott», en *Liens de mémoire. Genres, repères, imaginaires,* ed. L. Lévêque, París ; L'Harmatta, 2006, p. 31.
49. M. Clavel-Lévéque y L.] lévéque, «Histoire, cinema, actualité..., p. 40.
50. A. Prieto, *La antigüedad...,* pp. 181 y siguientes.
51. A. Prieto, *La antigüedad...,* p. 231.

ambos sistemas, los antiguos y los actuales, aparecen como si fueran semejantes incluso en sus vicios y virtudes.[52]

Sacados de su contexto los esclavos son presentados como el equivalentes a los héroes deportivos que, en el cine, llegaban a conseguir tanto prestigio como los mismos emperadores. Un buen ejemplo de este enfoque, como hemos visto, sería *Gladiator*[53] en la que el protagonista adquiere un enorme éxito gracias a sus triunfos como gladiador, aunque ya en *Demetrio y los gladiadores* (1954) los pretorianos piden al emperador que le conceda la libertad por su valor y, además, que entre en la propia guardia pretoriana.

Con escenario central en la Hispania romana se pueden destacar dos películas: *Los cántabros* y *Oro para el César*. *Los cántabros* (1980) de Jacinto Molina trata sobre las guerras cántabras con dos protagonistas: Corocotta y Agripa. Una cántabra, Auca, transformada en esclava por los romanos, se convierte en amante de Agripa y espía de los cántabros. De ese modo consigue informar a los suyos de las maniobras romanas pero, descubierta es ejecutada.[54]

Oro para el César (1963) de Andre De Toth comenta los diversos trabajos de obras públicas emprendidos en la antigua Galicia por el procónsul Máximo, en la época de Domiciano, con el objetivo de incrementar su prestigio en Roma para conseguir la corona imperial a la muerte del emperador. Con esa misma meta intenta apoderarse del oro extraído del río Sil y para facilitar su extracción mandó construir una presa. La codicia de Máximo le llevó a una guerra con los galaicos y fue necesario destruir la presa para detener a los indígenas que perecieron ahogados junto al procónsul. El verdadero protagonista es un esclavo, Lácer, el real artífice de las diversas obras de ingeniería realizadas, quién al final se va a las Galias con la esclava favorita de su amo.[55]

Por último, en diversas películas aparece un tipo de esclavo que nos aleja notoriamente de la Antigüedad. Como ejemplos se podría recordar el del musical *Escándalos romanos* (1933) de Busby Berkeley y la esclava Aida creada para la ópera

52. M. Wyke, *Projecting thepast...*, pp. 14-34.
53. M. S. Cyrino, «Gladiator and Contemporary American Society», en *Gladiator: Film and History...*, pp. 150-173.
54. A. Prieto, *La antigüedad...*, pp. 256 y siguientes.
55. R. de España, *El peplum...*, pp. 364 y siguientes.

de Verdi que fue llevada a la pantalla en varias ocasiones (1908, 1954). *escándalos romanos* (1933) comienza en una ciudad moderna de Estados Unidos en la que el vigilante de un museo se duerme y en sueños se traslada a la Roma imperial convertido en esclavo.[56]

En el estreno de la ópera *Aida* en El Cairo, el egiptólogo Mariette prestó una gran atención a los decorados y al vestuario[57] pero el libreto no tenía mucho que ver con la historia real del antiguo Egipto ya que la protagonista era una esclava de la hija del faraón y su padre era un rey etíope que fue derrotado por la tropas dirigidas por un general a cuyo amor aspiraban la hija del faraón y su esclava Aida. Esas contradicciones del guión las resolvió Said[58] al apuntar que el libreto reflejaba las pugnas franco-inglesas por el control de Egipto y, de ese modo, se trataba de descalificar a Oriente para justificar que fuera dominado por Occidente para civilizarlo[59]. Por último, hay que tener en cuenta que el público de la ópera era diferente al del cine popular en el que se había desarrollado el *peplum*[60] y, por tanto, la esclava Aida estaba muy lejos del papel que la Antigüedad clásica reservaba a los esclavos, el de animales parlantes.

Muchos de los guiones sobre la esclavitud contemporánea estaban basados en novelas como *La cabaña del tío Tom,* que aunque pretendía defender la abolición, de hecho, abrió las puertas a la concepción del negro como buen salvaje[61] por lo que no es causal que fuera llevada en varias ocasiones a la pantalla.

La más famosa justificación de la esclavitud en el cine se puede contemplar en *El nacimiento de una nación* (1915) de Griffith en la que se narra la historia de una familia sudista en cuya plantación los esclavos vivían felices[62] hasta que, tras

56. J. Solomon, *Peplum...,* pp. 305 y siguientes.
57. N. Will,«L'Égypte à l'Opéra», en *Egyptomania. L'Egypte dans l'art occidental 1730-1930,* eds. J. M. Humbert, J. M. Pantazzi y Ch. Ziegler, París, 1994, p. 395.
58. E. W Said, *Cultura e imperialismo,* Anagrama, 1996, pp. 190 y siguientes.
59. Sobre este proceso a nivel divulgativo cf. J. Goytisolo, *Crónicas sarracenas,* Madrid: Alfaguara,l998, pp. 155.169 y con mas profundidad debe consultarse E. W Amin, *Orientalismo. Identitat, negació i violencia,* Vich: Eumo, 1991.
60. 0.Lapeña, «La imagen del mundo antiguo en la ópera y en el cine: continuidad y divergencia», *Veleia,21* (2004), pp. 215.
61. D. Boogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks. An Interpretive History of Blacks in American Films,* Oxford: Roundhouse, 1994.
62. H. Aptheker, *La revuelta de los esclavos negros norteamericanos,* Madrid: Siglo XXI, 1978, pp. 3 y siguientes.

el estallido de la guerra civil, nada sería ya igual con lo que se justificaba incluso la creación del *Ku Klux Klan.* A partir de aquí se crearon una serie de estereotipos de los negros[63] que se condensaron, años mas tarde, en la premiada y racista *Lo que el viento se llevó* (1931) dirigida inicialmente por George Cukor y concluida por Víctor Fleming.

Con el paso de los años los modelos irían cambiando, siendo un ejemplo *Mandingo* (1975) de Richard Fleischer que transcurre en 1840 en una plantación en la que los esclavos son maltratados por un amo que, además, prefería tener relaciones sexuales con sus esclavas en lugar de su propia mujer quién, por revancha, tendría un hijo con un esclavo.

Posteriormente, irían surgiendo otras visiones que intentaban explicar con mas profundidad los orígenes de la esclavitud moderna, las luchas de los esclavos o, incluso, los intentos de justificar ese sistema. *Gamga zumba* (1964) de Carlos Dieguez estaba centrada en una revuelta de esclavos en el Brasil del siglo VII quienes crearon una comunidad independiente, formada por esclavos fugitivos, dirigida por Gamga Zumba.

Quilombo (1984), también de Carlos Dieguez, trata sobre el mismo tema, visto de otra forma.[64] El *Quilombo* de Palmares, se presenta como una república de opereta. El objetivo no es el realismo, dada la ausencia de información sobre como vivían. Se hace una exaltación de la cultura tribal como algo diferente,[65] es decir, se trata de exponer como se podía vivir de una forma diferente a la de los cánones implantados por la cultura occidental.

Queimada (1969) de Pontecorvo describe una revuelta de esclavos en una isla caribeña y el posterior aplastamiento de una nueva revuelta de los antiguos esclavos al no conseguir su igualdad con la naciente burguesía criolla.[66]

Havanera 1820 (1993) de Antoni Verdaguer[67] trata sobre un acuerdo comercial y matrimonial entre una familia catalana y otra indiana ubicada en Cuba. La

63. R. Gubern, *Historia del cine,* Barcelona: Lumen, 1989, p. 142.
64. M. Maestri, «Palmares: una comuna negra del Brasil esclavista», *Razón y Revolución, 2* (primavera 1996), reedición electrónica.
65. R. A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia,* Barcelona: Ariel, 1997, pp. 136.
66. N. Zemon Davies, *Slave on screen. Film and Historical Vision,* Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 2000, pp. 41-63.
67. R. de España, *Las sombras del encuentro, España y América: cuatro siglos de Historia a través del cine,* Badajoz: Diputación de Badajoz, 2002, pp. 389 y siguientes.

primera se dedica al tráfico de esclavos y la segunda posee en la isla ingenios trabajados por esclavos. En la película se denuncia el tráfico de esclavos y la misma esclavitud, ya que la protagonista toma partido por los esclavos pero inicialmente lo hace por despecho al preferir su marido tener relaciones sexuales con una esclava.[68]

En otra línea se puede situar *Amistad* (1997) de Steven Spiellberg que trata del proceso que se abrió sobre el destino de unos esclavos que capturados en África cuando eran conducidos hacia Cuba se amotinaron y desembarcaron en la costa norteamericana.[69] El juicio se celebró en Estados Unidos y en la primera parte se asiste a la disputa entre esclavistas y sudistas, aunque el tema central lo constituía el comercio de esclavo y a quién correspondía la posesión de la mercancía del barco, es decir los esclavos. La solución se basaría en el Derecho Natural ya que al igual que en África la tribu del líder de los esclavos amotinados consultaba a sus antepasados cuando debían resolver un caso complicado, del mismo modo era conveniente consultar a los anteriores presidentes norteamericanos para dictar sentencia.[70]

A nivel global ha sido el cine cubano el que ha realizado un tratamiento mas profundo sobre la esclavitud. Sergio Giral filmó el itinerario del esclavo hasta que alcanzaba la libertad por medio de la fuga. En *El otro Francisco* (1975)[71] desmitifica una novela romántica antiesclavista[72] y presenta la verdadera situación de los ingenios donde los esclavos eran una propiedad más de sus amos. *El otro Francisco* expone, pues, dos visiones de la esclavitud, el de la novela impregnada de una sensibilidad romántica, escrita alrededor 1830, y el de la película que da una visión actual del tema.[73]

Rancheador (1976) es el nombre que en Cuba se daba a los cazadores de los esclavos fugitivos (cimarrones). Se destaca el enfrentamiento del patrón con los campesinos pobres (guajiros) a los que quiere arrebatarles sus tierras, pues teme

68. A. Prieto, El comercio de esclavos..., pp. 264 y siguientes.
69. N. Zemon Davies, *Slave on screen...,* pp. 69-93.
70. A. Prieto, El comercio de esclavos ..., pp. 259 ss.
71. S. Rosell, «Revisión de mitos en torno a Cecilia y Francisco: de la novela del siglo XIX al cine», *Hispania,* 83, nº 1 (Marzo, 2000), pp. 11-18.
72. M. Rivas, *Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo xix,* Sevilla: Escuela de estudios hispanoamericano CSIC, 1990, pp. 105-170.
73. R. A. Rosenstone, *El pasado en imágenes...,* p. 136.

que se alineen con los esclavos y se subleven. Con la ayuda del rancheador realiza un escarmiento, pero la muerte de uno de los campesinos precipita los acontecimientos y el propio rancheador es matado por los cimarrones.[74] Finalmente, *Maluala* (1979) se centra en la organización de los poblados de los esclavos fugitivos (palenques) y los diversos intentos de destruirlos.[75]

Por último, *La Ultima cena* (1976) de Gutiérrez Alea es una violenta antiparábola sobre la relación amo-esclavo, al mismo tiempo que plantea una reflexión sobre la identidad afrocubana vista como producto de su propia historia.[76] Se basaba en un hecho histórico ocurrido en el siglo XVIII en el que un conde esclavista invitó a doce de sus esclavos a una cena el Jueves Santo. En el transcurso de ese episodio central saldrían a la luz tanto la doble moral de los esclavistas como la misma complejidad y diversidad cultural de los propios esclavos.

En películas más recientes realizadas en diversos países se presentan otras temáticas. En *Sankofa* (1993) de Haile Gerima la protagonista es una modelo afroamericana, que realiza un pase en una cárcel de esclavos de Ghana y allí realiza un viaje al pasado y revive el pasado esclavista de ese pueblo y se convierte en una esclava que lucha contra sus opresores.[77] En *Le passage du mileu* (1999) se recuerda el comercio triangular de esclavos entre Europa, África y América[78] y *Addanggaman* (2000), transcurre en África en el siglo XVIII y trata de la esclavitud de los negros por los negros.[79] *CSA: Confederate State of America* (2004) es un falso documental en el que se plantea qué hubiera pasado si hubiera ganado el sur y la esclavitud fuera legal.

Por último, *Manderley* (2005) es una reflexión sobre si el abolicionismo había conseguido que hubiera una verdadera igualdad entre negros y blancos.[80] La prota-

74. R. de España, *Las sombras del encuentro...,* pp. 372-377.
75. R. de lispaña, *Las sombras del encuentro...,* pp. 377-380.
76. N. Zemon Davies, *Slave on screen...,* pp. 63-69.
77. T. Halmiton-Gray, «Hailè Gerima,la memoria de la esclavitud», *Nosferatu,* 30 (2004), pp. 74-80.
78. O. Barlet, «Filmer l'esclavage et la révolte» en *Actualité de l'Esclavage, Besanfon 27 septiembre-26 octubre 2003,* eds. G. Bichet, M. Garrido-I Iory y A. Gonzales, Besançon, 2005, pp. 156 y siguientes.
79. J. Servais Bakyono, «Filmer l'esclavage et la révolte», en *Actualité de l'Esclavage...,* pp. 158 y siguentes.
80. A. Prieto, «La esclavitud Norteamérica vista por Lars von Trier», en *XXXI Coloquio GIREA: Sumisión, resistencia e interiorización de la dependencia. Salamanca 23-24 y 25 de Noviembre de 2006.* (en prensa).

gonista, con el apoyo de los gansters de su padre, acaba con un anacrónico sistema esclavista, aún vigente, en una plantación de Alabama pero los negros le exponen que preferían seguir siendo esclavos y le pidieron que se convirtiera en su ama.

En suma, en este recorrido se han visto las diferencias existentes entre lo que sabemos del pasado y lo que nos expone el cine y cómo esas diferencias no son causales sino que obedecen al intento de descafeinar el pasado para que no sea útil para el presente ya que, como se ha dicho,[81] una interpretación del pasado que quiera servir para comprender nuestro tiempo si no responde de inmediato a las necesidades de nuestro tiempo no sirve para nada.

Lo que se ve en el cine, en palabras de Rosentone es «una apariencia del pasado»[82] debido a que la presencia de diversos objetos y decorados relacionados con ese pasado hacen creer al espectador de que realmente está viendo una reproducción del pasado pero hay que advertir que el cine no nos puede trasladar al pasado real sino a «los fantasmas del pasado»[83] y, por tanto, lo mejor es la simulación, es decir «en la pantalla la historia debe ser ficticia para ser veraz.»[84]

81. D. Plácido, *Introducción...*, p. 50.
82. R. A. Rosenstone, *El pasado en imágenes...*, p. 52.
83. *L'Avenç,* 149 (1990), p. 46.
84. R. A. Rosenstone, *El pasado en imágenes...*, p. 58.